This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

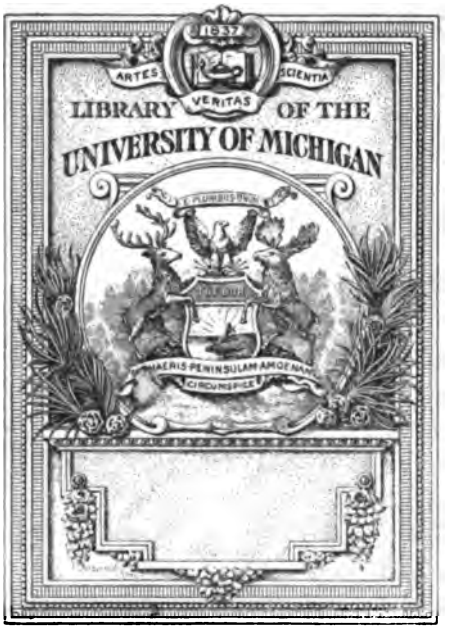
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ONE DAY
CIRC.

B 908,205


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

EXLIBRIS
für den 1. Quartalsband des VI. Jahrgangs
(Band 21 der MUSIK)

DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

SECHSTER JAHRGANG

ERSTER QUARTALSBAND

BAND XXI

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1906—1907

Music
ML
5
.M845
v.6
pt.1

arranged to Music 6-21-05

INHALT

	Seite
August Halm, Über den Wert der Brucknerschen Musik	3
Rudolf Louis, Anton Bruckner in Frankreich und England	21
Max Morold, Das Brucknersche Finale	28
August Göllerich, Anton Bruckners 114. Psalm	36
August Püringer, Bruckner-Sisyphus!	46
Dr. Fritz Volbach, Georg Friedr. Händel und die Eigenart seines Schaffens. Eine Studie	67
Rudolf M. Breithaupt, Von den Pedalen. Studie	90. 146
Dr. Edgar Istel, E. T. A. Hoffmanns „Undine“	105
Georg Richard Kruse, Der Textentwurf zu Lortzings Oper „Rolands Knappen“	131
Prof. Dr. Hugo Riemann, Tänze des 16. Jahrhunderts à double emploi	140
Theodor Gerold, Julius Stockhausen. Ein Nachruf	162
Hans Richter, Offener Brief an den Herausgeber der „Musik“	166
Dr. Karl Nef, Die Musik in Goethes „Wilhelm Meister“	195
Dr. med. Wilhelm Kühn, Der Sitz des musikalischen Sinnes	212
Bruno Weigl, Hermann Gustav Goetz. Zur Erinnerung an seinen 30jährigen Todestag	217
K. Eichhorn, Komponist und Publikum. Nachklänge zur Mozartjubelfeier	267
Paul Bekker, Der Chor auf der modernen Bühne	275
Eduard Fueter, Zwei Vorgänger von Mozarts Ständchen im „Don Juan“	288
Dr. Hugo Daffner, Was bedeutet „Basso“ in Mozarts Kammermusik?	297
Dr. Rudolf Löw, Der II. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft in Basel 25. bis 27. September 1906	300
Oscar von Riesemann, Wladimir Stassow †	303
Ernst Otto Nodnagel, Max Schillings	331
Felix Weingartner, Nochmals die „Laien-Partitur“	353
Dr. Karl Grunsky, Die erste Wolf-Biographie	365
Offene Antwort an Hans Richter	369
Letztes Wort Hans Richters	372

Besprechungen (Bücher und Musikalien)	110. 168. 227. 305. 373
Revue der Revueen	116. 172. 232. 309
Anmerkungen	61. 127. 191. 264. 328. 400

165750

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Amsterdam	314
Antwerpen	314
Berlin	177. 236. 314. 378
Braunschweig	236. 378
Bremen	236
Breslau	236. 378
Brüssel	237
Budapest	237. 315
Charlottenburg	238. 379
Darmstadt	238
Dresden	177. 238. 379
Düsseldorf	315
Elberfeld	315
Frankfurt a. M.	178. 316. 379
Graz	379
Haag	316
Halle a. S.	239. 379
Hamburg	120. 178. 239. 379
Hannover	380
Karlsruhe	180
Köln	121. 240. 316. 380
Königsberg	316
Kopenhagen	316. 380
Leipzig	180. 316. 380
London	317
Magdeburg	381
Mainz	381
Mannheim	240
Moskau	241. 381
München	122. 241
New York	382
Nürnberg	242. 382
Paris	307. 382
Prag	317. 383
Riga	242
Rosario	317
Schwerin	317
St. Petersburg	318
Strassburg	318
Stuttgart	181. 318
Weimar	318
Wien	181. 243. 318. 383
Wiesbaden	319
Zürich	243. 384

Kritik (Konzert)

	Seite
Aachen	384
Amsterdam	244
Basel	384
Berlin	124. 182. 244. 319. 385
Braunschweig	251. 387
Breslau	251. 388
Brüssel	388
Budapest	388
Buenos Aires	322
Darmstadt	252
Dortmund	389
Dresden	186 252. 322. 389
Düsseldorf	186. 323
Elberfeld	323
Essen	390
Frankfurt a. M.	187. 253. 323. 390
Genf	390
Graz	390
Haag	390
Halle a. S.	253. 391
Hamburg	187. 254. 391
Hannover	255. 392
Karlsruhe	392
Köln	125. 255. 324. 392
Königsberg	257
Kopenhagen	324. 393
Leipzig	187. 257. 324. 393
London	259. 325
Magdeburg	394
Mainz	394
Manchester	326
Mannheim	259
Moskau	395
München	326. 395
New York	259. 396
Nürnberg	260. 396
Paris	260. 396
Prag	261. 397
Riga	397
Rosario	327
Schwerin	327
Shanghai	327
Sondershausen	126. 397
St. Petersburg	397
Strassburg	261
Stuttgart	188. 398
Tsingtau	398
Weimar	398
Wien	261. 327
Wiesbaden	262
Zürich	262. 399

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. QUARTALSBAND DES SECHSTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1906/7)

Abert, Hermann, 306. 307.
v. Abrányi, Emil, 238.
v. Abrányi, Rosa, 380.
Abt, Franz, 251.
Ackermann, Ernst, 388.
Adler, Guido, 229. 300.
Afferni, Ugo, 262.
Agricola, Martin, 195.
de Ahna, Leontine, 320.
Ahner-Quartett 327.
Aigner, Karl, 37.
Albeniz, Isaac, 325.
Albers, Henri, 252. 324. 381. 384. 391. 392.
d'Albert, Eugen, 95. 96. 121. 125. 148. 177. 239. 240. 241. 242. 243. 249. 321. 327. 379. 383. 385.
Prinz Albrecht von Preussen 387.
Alda (Sängerin) 237.
Alessandrowich, Fr., 317.
Allegri, Gregorio, 207.
Alten, Bella, 246.
Altmann, Alexander, 185.
Altmann, Wilhelm, 64.
Altomonte, Bartolomeo, 62.
Amato, Pasquale, 317.
Ammermann, Wilhelm, 187. 251.
Amsel, Liddy, 324.
Amsterdamer a cappella-Chor321.
Anakreon 341.
v. Andersen, Dr., 380.
d'Andrade, Francesco, 252. 254. 255.
Andrássy, Graf Julius, 238.
Andreae, Volkmar, 262. 263. 399.
Angely, Louis, 133.
Ansorge, Conrad, 322. 327. 332.
Ansorge, Max, 251.
Antokolski, Markus, 303.
Ara, U., 324.
v. Aranyi, Adila, 321.
Arbeau, Thoinot, 144.
Arbell (Altistin) 383.
d'Archambeau, J., 324.
Arens, Louis, 257. 316.
Arensky, Anton, 398.
Ariola, Pepito, 255.
Armbrust, Walter, 254.
Arnett, Michael, 37.
Arnheim, Ferdinand. 316.
Arno (Violinvirtuose) 395.
Arnoldson, Sigrid, 316.
v. Artner, Josefine, 120.
Artôt de Padilla, Lola, 315.
Artus (Sänger) 237.
Aschner, Max, 180.
Attaignant, Pierre, 143. 144. 145.
Auber, D. F. E., 180. 240.
Auerbach, Siegmund, 213. 215. 216.
Augener & Co. 74. 224.
Augustinus 306.
Austin, Frederic, 125. 186.
Averkamp, Anton, 321.
Avierino 395.
Bach, Joh. Seb., 16. 19. 25. 63. 96. 97. 102. 140. 142. 146. 152. 160. 164. 169. 183. 188. 227. 244. 248. 250. 252. 253. 255. 256. 259. 262. 301. 320. 323. 326. 385. 388. 393. 394. 395. 398.
Bach, Phil. Em., 227. 301. 321. 384. 397.
Bach, W. Friedemann, 258. 386.
Bach-Verein (Leipzig) 325.
Bachmann, Hermann, 316.
Backer-Gröndahl 324.
Backhaus, Wilhelm, 259.
Baldwin & Cradock 127.
Band, Erich, 181. 318.
Bandel, Theodore, 321.
Bantock, Granville, 375.
Barbini (Kapellmeister) 241.
Barth, Hans, 183.
Barth, Richard, 398.
v. Bary, Alfred, 177. 181.
Baselt, Fritz, 178.
Basil, Hans, 240.
Batka, Richard, 315. 378.
Battisti, Franz, 380.
Bauberger, Alfred, 122. 242.
Baud-Bovy, Daniel, 383.
Bauer, Louis, 121.
Baum, Karl, 236.
v. Baussnern, Waldemar, 324.
Bayde, Carl, 393.
de Beaumarchais, P. A. C., 289. 291. 292. 296.
Bechstein, Ludwig, 195.
Becker, A., 253. 386.
Beckerhaus, Frieda, 396.
Beda 306.
Beeg, George, 378.
Beer-Walbrunn, A., 251. 325.
van Beethoven, Ludwig, 6. 16. 28. 29. 30. 31. 32. 34. 35. 48. 50. 51. 52. 55. 56. 57. 59. 60. 63. 92. 93. 95. 97. 99. 101. 102. 110. 124. 125. 147. 148. 149. 150. 152. 155. 158. 159. 160. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 218. 240. 244. 247. 248. 249. 252. 253. 255. 256. 258. 259. 260. 261. 264. 280. 305. 319. 320. 321. 323. 324. 325. 326. 327. 332. 333. 366. 374. 384. 385. 386. 388. 389. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397.
Behnke-Sellin, Marta, 185.
Behr, Hermann, 251. 252. 388.
Beklemischeff, Gregor, 125.
Belhomme (Sänger) 237.
Beling-Schäfer, Margarete, 240.
Bellincioni, Gemma, 382.
Bellwidt, Emma, 319. 385.
Benda, Margarete, 125.
Benda, Willy, 125.
Bender, Marie, 247.
Bender, Paul, 124. 393.
Bendorff, Anni, 184.
Bennett, Joseph, 317.
Benzinger, A., 189.
Besekirsky, W., 253.
Best, W. Th., 26.
Betti, A., 324.
Beuer, Elise, 120. 240. 314. 380.
Berber, Felix, 324. 326. 393.
Berg, Edelgarde, 322.
Bergen, Franz, 327.
Berger, Wilhelm, 323. 391. 393. 399.
Berlioz, Hector, 16 29. 163. 178. 183. 242. 245. 251. 255. 257. 258. 259 262. 327. 333. 334. 366. 384. 391 397. 399. 400.
Bernardi, Bernardo, 243. 244.
Berneker, Constanz, 244. 257.
Bernhardt, Marta, 387.
Bernouilli, Eduard, 87. 302.
Berr, José, 263.
Bertram, Georg, 385.
Bertram, Hans, 181. 190.
Bertram, Theodor, 316.
Beyer & Söhne 145.

Bezecny, Emil, 113.
v. Bezerédj, Victor, 237.
Biber, H. F., 114.
Biden, Sidney, 185.
Bieler, August, 387.
Bing, Albert, 320.
v. Binzer, Erika, 185. 258.
Birnbaum, Alexander, 390.
Birrenkoven, Wilh., 120. 121. 240. 380.
Bischoff, Joh., 380.
Bizet, Georges, 308. 315. 398.
Blanck-Peters, Marie, 251.
Blech, Leo, 177.
Blitar-Verkonteren, Marie, 322.
Blockx, Jan, 394.
Blume, Heinrich, 264 (Bild).
Blumenfeld, Felix, 318.
Blumer, Fr., 261.
Blümle, Josef, 258.
Bock, Franz, 196.
Bockholt, Wilhelm, 243.
Böcklin, Arnold, 378.
Bodansky, Arthur, 378.
Boehe, Ernst, 327. 390.
Boelitz, Martin, 342.
Boehm, A. P., 323.
Boehm-van Endert (Sängerin) 323. 389.
Boettger, G., 264.
Böhler, Otto, 63. 64.
Bohlmann, Theodor, 161. 184.
Böhm, Joseph, 228.
Böhme, Fr. M., 140. 144. 145.
Boieldieu, F. A., 163. 164.
v. Bolton, Herzog, 128.
Boltz, Marie, 397.
Bolz, Oskar, 180. 318.
Bonaventura 228.
Bopp-Glaser, Auguste, 318.
Borchers, Henny, 318.
Borisch, Franz, 250.
Börner, Hildegard, 258.
Borodin, Alexander, 303. 327.
v. Bortkiewicz, Sergei, 320.
Boruttau, A. J., 261. 317. 397.
Borwick, Leonard, 326.
Bourbon (Sänger) 237.
Bos, Coenraad, 124. 244. 390.
Bosetti, Hermine, 122. 123. 242.
Bosquet, Emile, 244.
Bossenberger, Marie, 316.
Bossi, Enrico, 186. 388.
Bosworth & Co. 161.
Bote & Bock 348.
Botstieber, Hugo, 169. 170.
Brahm, Otto, 168.
Brahms, Johannes, 22. 113. 124. 159. 164. 167. 183. 184. 192. 220. 221. 225. 227. 246. 247. 248. 257. 258. 263. 319. 320. 321. 323. 326. 327. 333. 337. 366. 369. 370. 385. 386. 388. 389. 390. 391. 393. 394. 397. 398.
Brand, Tita, 191. 388.
Brandes, Margarete, 240.
Brandt, G., 328.
van Brandt (Sängerin) 318.
Brandukoff 395.
Braun, Fritz, 178. 319.
Braun, Rudolf, 319.
Brause, Hermann, 124. 251. 252.
Brearley, Henry, 125. 186.
Brecher, Gustav, 120. 121. 179. 240. 379. 380.
Breitkopf & Härtel 139. 222. 307. 400.
Breitenfeld, Richard, 379.
Bremer, Annie, 321. 391.
Bremer, Marie, 388.
Brendel, Franz, 227.
Brenet, Michel, 112. 113.
Bréval, Lucienne, 382.
Breyer, Hermanos, 322.
Brieger, Eugen, 387.
Brieger, Margarethe, 387.
Briesemeister, Otto, 123. 180. 237. 246.
Brill, Johannes E., 321.
Brisset, Louis, 397.
Brode, Max, 257.
Brodmann, Nelly, 319.
Brodsky-Quartett 326.
van den Bronke, J. V., 314.
v. Bronsart, Hans, 222.
Bronsgeest, Cornelius, 120.
Brozel, Philipp, 381.
Bruch, Max, 171. 188. 250. 388. 391. 393. 398.
Bruch, Wilhelm, 396.
Bruck, Boris, 237.
Bruckner, Anton, 3 ff (Über den Wert der B.schen Musik). 21 ff (A. B. in Frankreich und England). 28 ff (Das B sche Finale). 36 ff (A. B.s 114. Psalm). 46 ff (B.-Sisyphus!). 61 ff (Bilder). 166. 167. 187. 246. 254. 261. 321. 326. 333. 370. 371. 372. 390. 391. 392. 393. 394. 400.
Brückner, Oskar, 391. 393.
Brühl, Graf, 106. 109.
Brüll, Ignaz, 264 (Bild). 327.
Bruneau, Alfred, 325. 396.
Brunner, Franz, 21.
Brussi (Komponist) 384.
Buchbinder, Bernhard, 379.
Bücher, Karl, 208.
Buff-Giessen, Hans, 253. 258. 325. 398.
Buhle, Erwin, 195. 300.
Buisson, Marie, 321. 323. 384. 389.
v. Bülow, Hans, 159. 214. 219. 222.
Bumcke, Gustav, 308. 385.
Burchhardt, Anita, 325.
Burgstaller, Alois, 261.
Burk-Berger, Marie, 122.
Burmeister, Richard, 183. 389. 394.
Burmester, Willy, 253. 256. 323. 325. 385. 388. 391. 396.
Burney, Charles, 82.
Burrian, Karl, 123. 124. 239. 378. 379.
Bürstinghaus, Ernst, 379.
Burzio, Eugenia, 318.
Buschbeck, Hermann, 124.
Busoni, Ferruccio, 96. 102. 125. 146. 184. 244. 319. 325. 326. 394. 396.
Busse (Zeichner) 191.
Buxbaum, Friedrich, 255.
Buxtehude, Dietrich, 301.
Buysson, Jean, 122.
Caccini, Giulio, 79.
Cäcilienverein (Frankfurt) 390.
Cahier, Mme. Charles, 257. 387. 393.
Cain, Henri, 383.
Cahnbley, E., 320.
Caland, Elisabeth, 228.
Caldara, Antonio, 229. 230.
Calvisius, Seth., 393.
Capellen, Georg, 353. 354.
Capet-Quartett 397.
Caponsacchi-Jeisler, Marguerite, 185.
Capsberger, Joh. H., 79.
Carissimi, Giacomo, 79.
Carlèn, Friedrich, 240.
Carlone, Bartolomeo, 62.
Carlone, Carlo, 62.
Carreño, Teresa, 384. 390.
Carreño-Tagliapietra, Teresita, 249.
Carrick, Mary, 250.
Caruso, Enrico, 121. 177. 182. 240. 382.
Casadesus, Henri, 320.
Casadesus, Marcel, 320.
Casadesus-Dellerba, Mme, 320.
Casadesus - Devilliers - Casella (Kammermusik - Vereinigung) 397.
Casals, Pablo, 244.
Caspari, Asta, 321.
Catruffo, Giuseppe, 162.
Cavallery, W., 246.
Cazella, Alfred, 320.
Cernecki, Nadedja, 262.
Cernecki, Vera, 262.
Cernikoff, Wladimir, 321.
Chabrier, Emanuel, 325.
Charpentier, Gustave, 260.
Cherubini, Luigi, 165. 264. 333. 398.

Chevillard, Camille, 244. 253. 256. 258. 260. 261. 397.
Chopin, Frédéric, 97. 100. 104. 148. 152. 160. 229. 231. 249. 258. 259. 322. 325. 326. 385. 387. 396.
Christmann, Geschwister, 241.
Chrysander, Friedrich, 69. 70. 71. 74. 78. 80. 81. 82. 84. 85. 86. 87. 89. 389.
Cimarosa, Domenico, 295.
Clark 228.
Clarke 127.
Clarus, Max, 388.
Clemen, Paul, 400.
Clementi, Or., 170.
Closs, Margarete, 186.
Coates, Albert, 316.
de Cock, Clémence, 128. 323.
Collin (Superintendent) 220.
Colonne, Édouard, 260. 396. 397.
Congers d'Arcy, Sir, 128.
Coniglio (Kapellmeister) 314.
Conried, Heinrich, 380.
Conti (Kapellmeister) 317.
Cook, Lady Jane, 128.
Corelli, Arcangelo, 74. 75. 184.
Corneille, Thomas, 382.
Cornelius, Peter, 255. 257. 373. 393.
Cortolezis, Fritz, 242. 382.
Corvinus, Lorenz, 318.
Cotta 95. 96. 148.
Couperin, François, 326.
Coward, Henry, 126. 186.
Cramer, Anna, 244.
Cranz 229.
Cristalli (Sänger) 317.
Croissant, Erna, 318.
Croiza (Sängerin) 237.
Cronberger, Wilh., 378.
Crusen, Dr., 398.
Cui, C., 390.
Culp, Julia, 244. 253. 257. 393. 394.
Curci, Alberto, 386.
Cuzzoni, Francesca, 128.
Dahn, Felix, 244.
Dalza (Lautenist) 141.
Darclee, Hariclee, 317.
David, Ferdinand, 183.
David (Sänger) 237.
Davies, Fanny, 325.
Dawison, Max, 120. 380.
Dawydow (Sänger) 318.
Debussy, Claude, 260. 325. 391. 396.
Dechert, Hugo, 320.
Decken, Felix, 190.
Decléry (Sänger) 237.
Decsey, Ernst, 192. 365. 366. 367. 368. 369.
Degen, Erwin, 374. 375.
Dehelly (Pianist) 388.
Dehmel, Richard, 247. 375.
Dehmlow, Hertha, 385. 389.
Delibes, Léo, 315. 388.
Dellinger, Rudolf, 178. 239.
Delmas, J. F., 383.
Delsarte, Ernesta, 178.
Demuth, Leopold, 121. 182.
Deppe, Ludwig, 228.
Dessau-Quartett 247.
Dessoff, Albert, 131.
Dessoir, Susanne, 258. 323. 387. 392.
Destinn, Emmy, 316.
Devilliers, Maurice, 320.
Devriès (Tenor) 383.
Diestel, Meta, 326.
Dietz, Johanna, 325. 388. 398.
Dillmann, Alexander, 246.
Diruta, Girolamo, 227.
v. Dittersdorf, Karl Frhr., 373. 388.
Doblinger, Ludwig, 161.
Doebber, Johannes, 392.
Doenges, Paula, 180. 316. 380. 381.
Doerwald, Wilhelm, 237.
v. Dohnányi, Ernst, 321. 323. 326. 396.
Dohrn, Georg, 251. 388.
Donizetti, Gaëtano, 314. 318. 379. 380.
Doppler, Arpad, 189.
Doret, Gustave, 383.
Dorn-Langstein, Lilly, 387.
Dorŝay, Primadonna, 378
Draeseke, Felix, 186. 393.
Drangosch, Ernst. 322. 327.
Drapal, Ludwig, 238.
Dratz-Barat (Sängerin) 237.
Drechsler, Hermann, 246.
Drei Lilien, Verlag, 353.
Drews, Martha, 247.
Droucker, Sandra, 386.
Dubitzky, Franz, 353.
Ducas, Paul, 260.
Dufranne (Baritonist) 383.
v. Dulong, Magda, 321.
Dunn, J. P., 248.
Düntzer, Heinrich, 209.
Dupont, Gabriel, 260.
Duprez, G. L., 328 (Bild).
Dupuis, Sylvain, 237. 388.
Durante, Ottavio, 79.
Düringer 191.
Duschek, Josefa, 323.
Duttenhofer, Louis, 183.
Duval, E., 23.
van Duynen (Sänger) 314. 316.
Dvořák, Anton, 243. 323. 325. 326. 394. 398.
Dvořák, Marie, 322.
Eberlein, Gustav, 264.
Ebner, W., 169.
Eckardt (Sängerin) 254.
Eckelmann, C., 178.
Eckermann, Joh. Peter, 208.
Eckert, Emil, 323.
Ecorcheville, Jules, 300.
Egenieff, Franz, 315.
Egerton, Seymour, 27.
Egidi, Arthur, 246.
Egleton, Mrs., 128.
Ehrlich, Rudolf, 395.
v. Eichendorff, Joseph Frhr., 189. 190.
Eichholz, Vera, 180.
Eickemeyer, W., 389.
Einstein (Pianistin) 389.
Eitner, Robert, 229.
Eisele, Annie, 391.
Eldering, Bram, 324.
Eleonore Magdalena Theresia, Kaiserin, 170.
Elgar, Edward, 125. 126. 186. 187. 388. 397.
Elgers, Paul, 248.
Ellinger, James, 107. 327.
Elman, Mischa, 246. 252. 256. 257. 258. 259. 320. 323.
Elmblad, Johannes, 180. 181.
Elsner-Guttentag, Helene, 250.
Engelen (Regisseur) 314.
Engelmann-Gerecke, Clementine, 327.
Erba, G., 87.
Erckmann-Chatrian 181.
Erlanger, Camille, 181. 182. 260. 326.
Ernst, H. W., 183. 248.
Erwin, Hans, 177.
Eugen, Prinz v. Savoyen, 62.
Eussert, Margarethe, 386.
Evers, Franz, 342
van Eweyk, A., 185. 392.
Faber (Druckerei) 394.
Fagg, Robert, 128.
Faisst, Hugo, 188.
Falke, Gustav, 342.
Faning, Eaton, 126. 186.
Farrar, Geraldine, 123. 177. 236. 382.
Fauré, Gabriel, 164. 325. 395.
Fedoroff (Kapellmeister) 241.
Feinhals, Fritz, 122. 123.
Fekete, Josef, 238.
Feldmann, Sophie, 397.
Felser, Frieda, 315.
Fenten, Wilhelm, 240.
Fenton, Miss, 128.
Ferchland-Bornemann, Helene, 248.
Ferdinand IV., Kaiser, 114.
Fiebach, Otto, 257.
Fiebiger, Erna, 379.
Fiedler, Max, 254. 391. 392.
Filosofowa, Frl., 395.
Finger, Grete, 317.
Fischer, Richard, 189. 190. 384

Fischer (Wien) 255.
Fischer-Maretzki, Gertrud, 185.
Fitelberg, G., 171.
Fitzwilliam, Richard, 114.
Fladnitzer, Luise, 180. 181. 380.
Flaischlen, Cäsar, 169.
de Flagny, Lucien, 322.
Fleischer-Edel, Katharina, 120. 121. 188. 252. 318. 380.
Fleischhauer, Hedwig, 324.
Flemming, F., 246. 385.
Flesch, Carl, 392.
Flonzaley-Quartett 259. 261. 392.
v. Florentin, Paula, 243.
Fodor, Aranka, 315.
Forchhammer, Ejnar, 240. 379.
Forino, L., 228.
Franchetti, Alberto, 314.
Francillo-Kauffmann, Hedwig, 315.
Franck, César, 183. 248. 261. 325. 326. 386. 390. 395.
Franck, Joh. Wolfg., 301.
Frank, Ernst, 223. 224. 225. 226.
Franke, Professor, 395.
Fränkel-Claus, Mathilde, 120.
Frankfurter Trio 390.
Franz, Gustav, 186.
Franz, Robert, 246. 321. 327.
Frederigk, Direktor, 378.
Frehsee, Martin. 121.
Frescobaldi, Girolamo, 143. 301.
Freudenberg, Günther, 320.
Freund (Bratschist) 246.
Frick, Emilie, 186.
Fricke, Wilhelm, 190.
Fridrichowicz, Agnes, 250.
Fried, Oskar, 182. 319. 323. 332. 398.
Fried, Richard, 318.
Friedberg, Carl, 189. 325. 390.
Friedenthal, Albert, 322.
Friedfeldt, Mara, 318.
Friedrich der Grosse 253.
Frischen, J., 392.
Froberger, Joh. Jakob, 114. 169. 301.
Frommer, Paul, 316.
Fuchs, Albert, 389.
Fuchs, Anton, 124.
Fuchs, Hans, 378.
Fuchs, Karl, 326.
Fuchs, Marie, 325. 389.
Fugère (Sänger) 383.
Fux. J. J., 165. 169. 170. 230. 260.
v. Gabain, Anna, 322.
Gade, Niels W., 231. 327. 393.
Gadski, Johanna, 124.
Gage, Lord, 128.
da Gagliano, Marco, 79.
Gall, Fr. Josef, 212. 213. 216.
Galvani, Maria, 318.
Ganassi, Silvestro, 74.
Gandolfi, Ettore, 394.
Ganz, Rudolph, 184. 250. 319. 321.
Garcia, Manuel, 162. 163. 164.
Garrison, Max, 378.
Gasquet (Dichter) 261.
Gastoldi, G. G., 260.
Gavinié, Pierre, 124.
Gay, John, 127. 128.
Gay, Maria, 240. 318.
Gebrath, Eugen, 240.
Geidel, Moritz, 324.
Geis, Josef, 242.
Geisler, Paul, 126.
Gellert, F., 178.
Geminiani, Francesco, 74.
Gentner, Karl, 178.
Gentner-Fischer, Elsa, 310, 379.
Gerger, Rudolf, 236.
Gerhardt, Elena, 187. 387. 389. 392.
Gerhäuser, Emil, 348.
German, Edward, 398.
Gernsheim, Friedrich, 183.
Gerold, Theodor, 300. 301.
Gerstorfer, Auguste, 236.
Gevaert, F. A., 164.
Geyer, Marianne, 387.
Geyer, Stefi, 326.
Ghezzi, Josef, 62.
Giessen, Hans, 389.
Giesswein, Max, 316.
Gille, Karl, 120.
Gillmann, Max, 123.
Gillmeister, Karl, 380.
Giordano, Umberto, 317. 318.
Giotto 86.
Girod, L., 23.
Glasneck (Musikdirektor) 252.
Glazounow, Alexander, 260. 398.
Gloersen-Huitfeld, Maja, 394.
Gloyen, Richard, 184.
Gluck, W. A., 63. 77. 78. 108. 121. 163. 279. 294. 319. 324. 382. 383. 393.
Gmeiner, Ella, 185.
Godowsky, Leopold, 249. 257. 324. 326. 388. 390.
Goethe, Wolfgang, 46. 47. 84. 167. 189. 195 ff (Die Musik in G.s „Wilhelm Meister"). 209. 236. 250. 393.
Goetz, Hermann, 217 ff (H. G. Goetz). 238. 314. 318. 319. 264 (Bild).
Goetz, H. F. L., 218.
Goetz, M. L., 218.
Göhler, Georg, 393.
Goldberg, Vera, 386.
Goldenweiser, Alexander, 386. 393.
Goldmark, Karl, 122. 238. 327. 391.
Goldschmidt, Paul, 185. 187. 256.
Goldschmidt, Hugo, 75. 80. 81.
Goldschmied, Richard, 386.
Goll, Eduard, 386. 393.
Göllerich, August, 61. 64.
Göllrich, Josef, 381.
v. d. Goltz, Frhr., 378.
Gorno, Albino, 161.
Gorter, Albert, 121 („Das süsse Gift". Uraufführung in Köln). 261. 318.
Götte, Elfriede, 389.
Götz, Karl, 259.
Götze, Marie, 236.
Götzl, Anselm, 315. 378.
Goudimel, Claude, 301.
Gounod, Charles, 236. 238. 242. 316.
Gouvy, Th., 385. 395.
Graf, Max, 64. 300.
Gräfe, Hildegard, 394.
Grandjean, Louise, 383.
Granzow, Hanna, 230.
Grasse, Maria, 317.
de Grassi, Antonio, 183.
Greeff, Paul, 379.
Gregor, Hans, 314.
Gremels (Kantor) 397.
Grétry, A. E. M., 163. 288 ff (Zwei Vorgänger von Mozarts Ständchen im „Don Juan"). 392.
Grieg, Edvard, 152. 258. 319. 322. 325. 326. 377. 385. 393. 397.
Griepenkerl, W. R., 195.
Grigorowitsch 395.
Grimm, Julius Otto, 187.
Griswold, Putnam, 245.
Gröber, Heinrich, 64.
Gröbke, Ad., 380.
Grosch (Sänger) 177.
Gross, Carl, 380.
Groth, Klaus, 187.
Grove, Daisy, 327.
Groves, John, 186.
Grubert-von Bülow, Helene, 186.
Grumbacher-de Jong, Jeannette, 183. 323. 390.
Grünfeld, Alfred, 320.
Grünfeld, Heinrich, 252. 320.
Grünfeld-Bürger-Quartett 388.
Grüninger, Verlag, 367.
Grunsky, Karl, 64.
Grützmacher, Friedrich, 324.
Guder, Ina, 250.
Gugler 243.
Guimera (Dichter) 379.
Gülzow, Adalbert, 246.
Gumpp, Anton, 62.
Günther-Braun, Walther, 237.
Gura, Hermann, 122. 250. 251.
Gürzenich-Quartett 324.

Guszalewicz, Alice, 122. 240.
Guszmann, Joseph, 213.
Gutheil, Gustav, 325.
Gutmann, Adolf, 127.
Gütter, Ad., 246.
de Haan, Willem, 324.
de Haan-Manifarges, Pauline, 245. 247. 392.
Haasters, Anna, 393.
Habeneck, F. A., 163.
Haberl, Fr. X., 112.
Habert, Joh. Ev., 25.
Hacke, Heinrich, 387.
Hadenfeldt, Lilly, 325.
Hadwiger, Alois, 394.
Hagel, Richard, 181. 380.
Hagemann, Karl, 168. 240.
Hagen, Adolf, 177. 322.
v. Haken, Max, 323.
v. Halácsy, Irma, 393.
Halévy, J. F. E., 181.
Halir, Carl, 125. 183. 185. 248. 320.
Halir-Quartett 247.
Hall (Sänger) 127.
Hallén, Andreas, 248.
Halter, Elisabeth, 386.
Hamann, Hugo, 251. 325.
Hambourg, Mark, 259.
Hamlin, Georges, 248. 323. 393.
Hammerstein, Martha, 380. 382.
Händel, Georg Friedrich, 25. 26. 63. 67 ff (G. F. Händel u. die Eigenart seines Schaffens). 127 (Bilder). 128. 162. 164. 186. 188. 245 (Das H.-Fest in Berlin). 246. 323. 392. 397. 398. 400 (Bild).
Handl, Jakob, 113.
Hanfstaengl, Franz, 63.
Hanke, Fritz, 380.
Hansen, Christian, 242.
Hansen, E. R., 251.
Hanslick, Eduard, 64. 163. 167. 338. 339. 367.
d'Harcourt, Eugène, 396.
Hartung, Anna, 258. 324.
Hartmann, Anton, 316.
Hasse, H., 320.
Hassler, Alfred, 125.
Hassreiter, Josef, 384.
Hasters, Marie, 378.
Haubrich, Paul, 186.
Hauck, Alfred, 316.
Hauffe, Käthe, 251.
v. Hausegger, Siegmund, 395.
Hausmann, Robert, 183. 247.
Hausmann, Viktor, 378.
Havemann, Gustav, 252. 395.
Haydn, Joseph, 29. 63. 162 247. 255. 258. 259. 292. 298. 323. 326. 332. 333. 373. 374. 394. 397.
Haym, Hans, 323.
Heath, James, 127.
Hebbel, Friedrich, 348. 349.
Heck, V. A., 63.
Heckel, Wolf, 141. 190.
Heckel (Instrumentenbauer) 350.
Heermann, Hugo, 253.
Hegar, Friedrich, 262. 263. 324. 390. 393.
Hegar, Julius, 222.
Heilbronn, L., 191.
Heinemann, Alexander, 385.
Heinrich, Margarete, 321.
Heinse, Wilhelm, 195.
Heintze, G. W., 26.
Heintzsch, F., 251.
Hekking, Gerard, 393
Heibling-Lafont, Laura, 124.
v. d. Hellen, Augusta Victoria, 387.
Hellmesberger, Josef, 228.
Helmholtz, Hermann, 210.
Helvoirt-Pel 379.
Hempel, Frieda, 378.
Hendy, Mr., 327.
Henke, Marie, 327.
Henley, Anthony, 128.
Henriques, Fini, 393.
Henschel, Georg, 393.
Hensel, Heinrich, 178. 319.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 178. 379.
Henselt, Adolf, 326.
Herbeck, Johann, 319. 366. 370. 400 (Bild).
Herder, Joh. Gottfried, 196. 209.
Hermann, Agnes, 245. 318.
Hermann, Carl, 258.
Hermann, Clara, 121.
Hermann, H., 388.
Hermanns, Hans, 322. 394.
Hermanns-Stibbe, Marie, 322. 394.
Herms (Sänger) 388.
Herold, Georg, 248. 257.
Herold, Wilhelm, 316. 380.
Herzog, Emilie, 245. 247. 316.
Hess, Ludwig, 124. 252. 390. 392. 395.
Hesse, Helene, 236.
Hesse, Lina, 322.
Hesse, Max, 107.
Heuberger, Richard, 317.
Heumann, Käthe, 250.
Heumann, Maria, 250.
Heyde, E., 326.
Heyermans, Hermann, 254.
Heymann, Katharine Ruth, 250.
Heymann-Engel, Sophie, 250.
Heyse, Paul, 320.
Hildebrand, Camillo, 240.
Hilf, Arno, 187. 391.
Hill, Anna, 178.
Hill, Gebrüder, 328.
Hill, Wilhelm, 251. 323.
Hiller, Ferdinand, 196.
Hiller, Joh. Adam, 82.
Hinckley, Allan, 120. 380.
Hindermann, Aenny, 120. 380.
Hinton, J., 127.
Hinze-Reinhold, Bruno, 124. 183. 385. 386.
Hippelsley (Sänger) 127.
Hirschfeld, Robert, 35.
Hirschmann 241.
Hitzig, Jul. Ed., 105. 109.
Hoch, Dr., 213.
v. Hochberg, Graf Bolko, 245. 319.
Hoepli, Ulrico, 228.
Hofmann, Hans, 393.
Hofmann, Josef, 392. 395.
Hoffmann, E. T. A., 104 ff] (E. T. A. H.'s „Undine"). 195.
Hoffmann, Marie, 321.
Höfken, Johanna, 388.
Hogarth, William, 127.
Holberg, Ludwig, 380.
Holm, Emil, 184. 190. 318. 398.
Holms, Ida, 244.
Holtschneider, Carl, 389.
Homeyer, Paul, 393.
Hoppe, Hella, 257.
Hormann, Heinrich, 324.
v. Hornbostel, Erich, 300.
Hubay, Eugen, 238. 315.
Hubermann, Bronislaw, 248. 252. 257. 323. 327. 396.
Hudson (Maler) 400.
Hug & Co. (Verlag) 222.
Huhn, Charlotte, 186. 252. 385.
v. Hülsen, Georg, 279.
Humbert, König, 324.
Hummelsheim, Anton, 380.
Humperdinck, Engelbert, 180. 318. 319. 346. 367. 373. 375.
Hüttner, Georg, 389.
Ibsen, Henrik, 257.
Illica 318.
d'Indy, Vincent, 319. 321. 385. 388. 391. 395. 396.
Ippolitow-Iwanoff 395.
Isalberti (Sänger) 314.
Islaub, Jean, 190.
Isler, Ernst, 263.
Istel, Edgar, 396.
Jachimecki, Zdislaw, 229.
Jadlowker, Hermann, 180.
Jahn, Clothilde, 250.
Jahn, Otto, 293. 296.
Janczak (Sängerin) 238.
Janssen, Julius, 389.
Japsen, Elly, 238.
Jaques-Dalcroze, Emil, 315. 383.
Jeisler, D., 185.
Jellouschegg, Adolf, 378. 388.
Jensen, Adolf, 124.
Jerie, W., 62.
Jerschow, J., 318.

Joachim, Joseph, 164. 165. 183. 245. 247. 248. 297. 298. 320. 393. 397.
Joachim-Quartett 397.
Johannsen, Heinrich, 187.
Johnen, Kurt, 157.
Jonás, Alberto, 322.
Jonas, Ella, 386.
Jones, Sidney, 318.
Jordan, Wolfgang, 377.
Jörn, Carl, 316. 388.
Josef II., Kaiser, 271.
Jungblut, Albert, 389.
Jungmann, Eduard, 192.
Jungren, Anna, 394.
Junker, Aug., 398.
Jullien, Adolphe, 196.
Juon, Paul, 238. 247. 261. 385. 391.
Kaden, Richard, 325.
Kahl 222.
Kahler, Margarete, 316.
Kähler, Willibald, 240. 317. 327.
Kahn, Robert, 320.
Kahnt, C. F., 149.
Kaiser, Emil, 259.
Kaiser Wilhelm - Gedächtnis - kirchenchor 253.
Kalafati, B., 322.
Kalischer, Chr. A., 305.
Kanzow (Sänger) 398.
Kappel, Anna, 385. 388. 395.
Kappelsberger, Alwin, 185.
Karasowski 229.
Karg-Ehlert, Sigfried, 377.
Karhanek, Franz, 386.
Kauffmann, Emil, 189.
Kauffmann, Fritz, 248. 394.
Kaun, Hugo, 187. 247. 259. 324. 395. 398.
Keiser, Reinhard, 68. 70. 71. 72.
Keller, Gottfried, 47. 189. 195.
Kellermann, Berthold, 325.
Kempter, Lothar, 384. 399.
Kerl, Joh. Kaspar, 169.
Kernic, Beatrix, 178.
Kerst, Friedrich, 305.
Kes, Willem, 244.
Kessissoglu, Angelo, 183.
Kessler, Franziska, 177.
Kettner, Anna, 315.
Keurvels, Edward, 314.
v. Keussler, Gerhard, 261. 397.
Kiefer, Heinrich, 326.
Kiel, Friedrich, 393.
Kienzl, Wilhelm, 115. 162. 238.
Kiess, August, 178. 388.
Kingsbury, Ruth, 321.
Kirchhoff, Walther, 236.
Kirchner, Theodor, 219.
Kirkby-Lunn 256.
Kistner, Fr., 224.
Klages, Maria, 321.
Klanert, Karl, 391.
Klapp, Johanna, 248.
Klaus-Fränkel, Mathilde, 180.
Kleeberg, Clotilde, 249. 257. 322. 323.
Kleefeld, Wilhelm, 70. 237.
Klein Erna, 322.
Klein, Karl, 323.
Kleinmichel, Richard, 237.
Klengel, Julius, 258. 324. 325.
Klindworth, Karl, 150. 184.
Klinger, Max, 60.
Klingler, Fridolin, 183.
Klingler, Karl, 124. 183. 184. 247. 397.
Klippel (Maler) 378.
Klose, Friedrich, 126. 394.
Kluge 251.
Knappe, Helene, 318.
Knappe, Otto, 318.
Knauer, Georg, 327.
Knoch, Ernst, 318.
Knosp, Gaston, 300.
Knote, Heinrich, 123. 124. 180. 259.
Knüpfer Margarete, 250. 391.
Knüpfer, Paul, 236. 245.
Knüpfer-Egli, Maria, 250. 391.
Koboth, Irma, 122. 123.
Koch, Brunhild, 248.
Koch, Friedrich, 392.
Koch, Sophie, 248.
Koch-Schirmer, Hildur, 248.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 288. 297. 299.
Koenen, Tilly, 246. 326. 396.
Koessler, Hans, 388.
Kohl 246.
Köhler, Cläre, 386.
Köhler, Louis, 218. 219.
Koldewey, E., 388.
Konius 395.
Korsoff (Sängerin) 237.
Körte, Oswald, 144.
Kosman, Alexander, 390.
v. Koss, Henning, 251.
v. Koszalski, Raoul, 255. 323.
Kothe, Robert, 387. 394.
Krähmers, Ch., 379.
Krämer, Adele, 319.
Kramskoi, J. N , 303.
Krantz, Emma, 321.
Krau-Bewert, Elisabeth, 125. 388.
Kraus, Ernst, 124. 326.
v. Kraus, Felix, 324. 390. 392. 393. 395.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 187. 252. 324. 381.
Krebs, K. A., 260.
Krehl, Stephan, 325.
Krein, D., 395.
Kreisler, Fritz, 393.
Kreisler, Lotte, 323.
Kretzschmar, Hermann, 196. 211. 300.
Kreutzer, Leonid, 394.
Kreutzer, Rodolphe, 264.
Kromer, Joachim, 240.
Krug-Waldsee, Josef, 394.
Krüger, Elsa, 250. 322.
Krüger, G., 246. 247.
Krull, Annie, 389.
Kruse, G. R., 191. 192. 238.
Krzyzanowski, Rudolf, 318. 398.
Kubelik, Jan, 261. 385. 388. 389. 393.
Kücken, Fr. W., 251.
Kuh, Emil, 348.
Kuhn, Paul, 189.
Kuhnau, Joh., 209.
Kühnel, Milla, 120. 179. 239. 380.
Kullak, Adolph, 228.
Küntzel, Marta, 322.
Kunwald, Ernst, 242. 382.
Kunz, Frau, 327.
Kunze, Albert, 180.
Kursch, Richard, 186.
Kurt, Mela, 236.
Kurz, Lissi, 125.
Kusa, W., 318.
Kussewitzky, Sergei, 386. 393.
Kusznezowa-Benois 318.
Kutschera, Elise, 261.
Kutzschbach, Hermann, 240. 241. 259.
Kwast-Hodapp, Frida, 392.
Lablache, L., 163.
de Lacerda 301.
Laffitte (Sänger) 237.
Lalo, Eduard, 248. 256. 261.
Lamare (Sängerin) 383.
Lamartine, A. M. L., 163.
Lambertz, Aenni, 125.
Lammen, Mientje, 255.
Lamond, Frédéric, 253. 258. 320. 323. 327. 384. 386. 388. 396.
Lamoureux-Orchester 392.
Landi, Steffano, 68. 72.
Landowska, Wanda, 302.
Lang, Karl, 327.
Lang, Willy, 248.
Lange, Heinrich, 394.
Lange-Müller, P. E., 231.
Langendorf, Frieda, 261.
Lankow, Eduard, 178. 239.
de Lara, Isidore, 122.
La Roche-Burckhardt, L., 302.
de Lausnay 253.
Lautenbacher, Auguste, 378.
Layolle (Sänger) 237.
v. Leeds, Herzog, 128.
Leforestier, H. B., 380.
Leginska, Ethel, 387.
Lehar, Franz, 239. 316.
Lehmann, Lilli, 326. 327. 385. 392.
Lehrer- u. Lehrerinnengesangverein in Köln 393.

Leichtentritt, Hugo, 70. 301.
Lenau, Nikolaus, 343.
Lenbach, Franz, 264.
Lenz, Rudolph, 213.
Leoncavallo, Ruggiero, 259.
Leopold I., Kaiser, 170.
Lessing, G. E, 195. 314.
Lessmann, Eva, 320.
van Leuven, Aug., 247.
Levi, Hermann, 243. 376.
Lewandowsky, Max, 254.
Lewinger-Quartett 253.
Leydhecker, Agnes, 388. 395.
v. d. Leyen, Rudolf, 113.
Lhotsky, B., 247.
Liapounow, S., 231.
Lichtenberg 128.
Liebeskind, Josef, 323.
Liepe, Emil, 397.
Lincoln, Jun Fields, 127. 128.
Lindau, C., 316.
Lindemann, Fritz, 378.
v. Linsingen, Emmy, 321.
Lionardo da Vinci 86.
Liszt, Franz, 15. 16. 22. 29. 36. 63. 92. 97 98. 99. 100. 146. 152. 157. 158. 184. 231. 245. 250. 258. 261. 318. 321. 322. 325. 326. 327. 333. 341. 346. 366. 385. 386. 388. 391. 392. 393. 396. 398. 400.
Litvinne, Felia, 261. 383. 391. 392.
Löbl, Oberst, 61.
Locatelli, Pietro, 391.
Lochner, Stephan, 400.
Loer, R., 63.
Loewe, Carl, 124. 185. 263.
Lohfing, Max, 120. 380.
Lohr, J., 26.
Lohse, Otto, 122. 240. 380.
Lonsdale, Gertrude, 125. 186.
Lorentz, Alfred, 392.
Lorenzetti, Ambrosio, 86.
Loritz, Josef, 251. 260. 325. 396.
Lortzing, Albert, 107. 131 ff (Der Textentwurf zu L.s Oper „Rolands Knappen"). 179. 191 (Bilder). 238. 264 (Bilder). 373.
Lortzing, Hans, 191.
Lothar, R., 379.
Lotze-Holtz, Marie, 322.
Louis Ferdinand, Prinz von Preussen, 246. 264 (Bild).
Louis, Rudolf, 28. 32. 61.
Löwe, Ferdinand, 9. 49. 167. 370. 390.
Löwenfeld, Hans, 181. 318.
Löwy, J., 63. 64.
Loyd, Edward, 79.
Lüdemann, O., 247.
Lully, J. B., 68. 69.
Lunardi, Giovanni, 238. 315.
Luntz, Erwin, 114. 115.
Lussy, Mathis, 300.
Luther, Martin, 46.
Mac Dowell, Edward, 390.
Macfarren, Walter, 126. 186.
Maclean, Dr., 300. 301.
Macmillan, Francis, 326.
Maddisson, Adela, 387.
Mader, Raoul, 237.
Magne (Sängerin) 237.
Mahlendorf, Dina, 318.
Mahler, Gustav, 179. 182. 251. 252. 312. 318. 325. 326. 332. 333. 370. 390. 398. 399.
Maier, Paul, 236.
Malata, Oskar, 239.
Malfatti, Therese, 305.
Malherbe, Charles, 185.
Malkin, Josef, 124.
Mallison, Elise, 257.
Malmesbury, Earl of, 400.
Mandyczewski, Eusebius, 229.
Manén, Joan, 251. 399.
Mang, Karl, 236.
Mannschedel, Robert, 260.
Mannstädt, Franz, 262.
v. Manoff, August, 318.
Mansfeld (Sänger) 236.
Mantler, Ludwig, 315.
Mantuani, Josef, 113. 114.
Marcello, Benedetto, 390.
Marchesi, Blanche, 386.
Marenzio, Luca, 260.
Marion, Georg, 180. 380.
Markees, Karl, 385.
Markiewitz, Elsbeth, 322.
Marschner, C. W., 378.
Marschner, Heinrich, 108.
Marteau, Henri, 254. 320. 327. 389. 393. 395.
Martick, Elfriede, 186.
Martucci, Giuseppe, 253.
Marx, A. B., 228.
Mascagni, Pietro, 259.
Massenet, Jules, 238. 239. 317. 319, 382 („Ariane" Uraufführung in Paris).
Materna, Hedwig, 381.
Matray, Desider, 180.
Mattheson, Johann, 70. 71. 72. 170.
Matthaes, Gertrud, 186.
Maurina, Vera, 385. 394. 397.
Mayer, Friedrich, 37.
Mayer, Max, 376.
Mayer-Mahr, Moritz, 387.
Mayer & Rietsch 140.
Mayseder, Josef, 264.
Medtner, N., 395.
Méhul, E. N., 163. 318.
Meininger Hofkapelle 391. 393.
Meisinger, Georg, 131.
Meissner, F. H., 305.
Melzer, Karl, 379.
Mendelssohn, Arnold, 332. 395.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 25 26. 29. 30. 32. 171. 188. 227. 229. 256. 257. 261. 263. 324. 332. 385. 391. 392. 393.
Mendès, Catulle, 317. 382. 383.
Mercier, F., 400.
Mercklin-Schütze, Joseph, 24.
Merkel, Richard, 315.
Messager, André, 241.
Messchaert, Johannes, 246. 247. 262. 263. 319. 393.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 120. 327. 384. 387. 398.
Meyer, Felix, 183.
Meyer, Grete, 316.
Meyer, Gustav, 126.
Meyer, Heinrich, 387.
Meyer, Louis, 380.
Meyer, Otto, 386.
Meyerbeer, Giacomo, 239. 243. 280. 314.
Mikorey, Franz, 325.
v. Milde, Rudolf, 388.
Miller, William, 315.
Millies-Rickertsen, Frieda, 186.
Mlynarski, Emil, 395.
Möbius, P. J., 212. 215. 216.
Moers, Andreas, 325.
Moest, Rud., 122. 380.
Mohwinkel, Hans, 120.
Molenaar, Sophie, 322. 394.
Molière 315. 378.
Molitor, Bernhard, 112.
Monrad, Cally, 186.
de Mont, Pol, 314.
Montéclair, Michel, 321. 384.
Monteverde, Claudio, 68.
Moor, Emanuel, 244. 320. 394.
Morales, Cristobal, 207.
Moran, Dora, 321.
Moran-Olden, Fanny, 321.
Morati (Sänger) 237.
Moravec, K., 247.
Moreau, Léon, 261.
Mörike, Eduard, 189.
Moris, Maximilian, 314.
Morny, Lina, 238.
Mosbacher, Willy, 323.
Moscheles, Ignaz, 95. 96.
Moskauer Trio 395.
Mossel (Violoncellist) 390.
da Motta, José Vianna, 107. 386.
Mottl, Felix, 122. 124. 178. 187. 262. 373. 392.
de la Motte-Fouqué, Friedrich Frhr., 105. 106. 107. 109.
Mozart, W. A., 3. 19. 31. 63. 72. 99. 108. 122. 124. 162. 183. 187. 188. 192. 198. 229. 240. 243. 245. 247. 248. 249. 251. 254. 255. 256. 258. 260. 267 ff (Komponist und Publikum). 275. 280. 288 ff (Zwei Vor-

gänger von M.s Ständchen im „Don Juan“). 297 ff (Was bedeutet „Basso“ in M.s Kammermusik?). 314. 318. 319. 320. 323. 325. 328 (Bild). 332. 373. 374. 384. 385. 386. 388. 391. 393. 394. 395. 396. 397.
Muck, Carl, 370.
Muffat, Gottlieb, 87. 169.
Mühe, Marie, 250.
Mühlfeld, Richard, 124. 253. 393.
v. Mukulowska, Lilia, 248.
Müller, Auguste, 238.
Müller, Georg, 21. 61.
Müller, Otto, 385.
Müller, Peter, 190.
Müller (Oboe) 247.
Müller, Gebrüder (Quartett), 228.
v. Müller, Hans, 106. 107.
Müller, Wenzel, 373.
Müller-Friedhof, Frau, 389.
Münchhoff, Mary, 185.
Münz, Adele, 390.
Muratore (Tenorist) 383.
Murger, Henri, 383. 384.
Mussorgski, Modest, 303. 304.
Nack, G. A., 189.
Nagel, Albine, 180.
Nagel, Willibald, 305.
Naret-Koning, Johann, 2. 13. 214.
Nast, Minnie, 393.
Nedbal, Oskar, 257.
Neebscher Männerchor 390.
Nef, Karl, 300. 302.
Neitzel, Otto, 250. 318.
Neldel, Karl, 316.
Neruda, Franz, 393.
Neschdanowa 241.
Neschwera (Komponist) 383.
Nessler, Viktor, 373.
Neubauer, Hans, 315.
Neudörffer, Julius, 190. 318.
Neugebauer-Ravoth, Käte, 325.
Neumann, Mathieu, 324.
Newman, Robert, 325.
Ney, Elly, 249. 391.
Nichols, John, 127.
Nicolai, Otto, 180. 238.
Niedermeyer, Louis, 163.
Nielsen, Carl, 380.
Niemann, Walter, 115. 169.
Niemeyer, A. H., 196.
Nieter, Georg, 378.
Nietzsche, Friedrich, 366. 385.
Nikisch, Arthur, 121. 179. 183. 187. 188. 246. 254. 255. 319. 325. 370. 380. 385. 391. 394.
v. Nissen, G. N., 328.
Nissen, Karl, 324.
Noach (Konzertmeister) 384.
Nöldechen, Bernh., 378.
Norden, Juanita, 251. 256.
Novacek, Ottokar, 326.
Novak, Viteslav, 247. 389.
Oberdörffer, Martin, 258.
Oberhoffer, H., 23.
Obrist, Alois, 300. 301.
Obronska, Helene, 387.
Ochs, Siegfried, 245. 323. 384.
Orelio 314.
Orlando di Lasso 113.
Osborn-Hannah, Jane, 180. 181.
v. d. Osten, Eva, 177. 237.
Othegraven, August, 393.
Ottenheimer, Paul, 241. 261. 317. 383. 397.
Ottiker, Ottilie, 223.
Ottmer, Fri., 388.
Otto, Julius, 315.
Otzez (Kapellmeister) 241.
Paalen, Ella, 379.
Pachelbel, Johann, 169.
Paër, Ferdinando, 237.
Paganini, Nicolo, 124. 228. 256. 393.
Pahnke, Woldemar, 390.
Paisiello, Giovanni, 288 ff (Zwei Vorgänger von Mozarts Ständchen im „Don Juan“).
Palestrina, Pierluigi, 3. 112. 113. 207. 260.
Palitzin (Kapellmeister) 241.
Pannwitz, Margarethe, 386.
Panteo, Bianca, 386.
Parry, Hubert, 126. 186.
Pauer, Max, 184. 327.
Paumann, Konrad, 227.
Paur, Emil, 184.
Payer, Julius, 49.
Pelery, Emmy, 378.
Pembaur, Josef, 325.
Pennarini, A., 120. 380.
Pergolesi, Giovanni, 237. 384. 389.
Périlhou (Komponist) 397.
Perow 303.
Perron, Carl, 177. 389.
v. Peteani, E. 379.
Peters, C. F., 86, 105.
Peters, Frau, 327.
Petersen, Annette, 248.
Petrowa 241.
Petrucci, Ottoviano, 141.
Petschnikoff, Alexander, 187. 255.
Petzet, Walter, 392.
Peurl, Paul, 140.
Pfann, Karl, 315.
Pfannenschmid, Luise, 325.
Pfannstiehl, Bernhard, 324.
Pfeilschneider, Herta, 318.
Pfitzner, Hans, 105. 107. 257. 261. 262. 326. 332. 342. 385.
Phalèse, P., 142.
Philidor, F. A. D., 210.
Philipp, J., 154.
Philippi, Maria, 187. 301. 395.
Pieperscher Singverein 388.
Pierné, Gabriel, 244.
Pierret, Auguste, 248. 325.
Pils 318.
Pinks, Emil, 395. 397.
Pisano, A., 86.
Pizzi, Emilio, 380.
Plaichinger, Thila, 124. 255.
Plappert, Wilhelm, 318.
Plaschke, Friedrich, 178.
Plato 86. 209.
Plotin 86. 306.
Pockh, Thekla, 125.
Pochon 324.
Poglietti, Alessandro, 169. 170.
Pohlig, Karl, 181. 190. 318. 398.
Polko, Elise, 195.
Pollak, Egon, 236.
Polledro 328.
Ponchard, L. A. E, 163.
Pönitz, Fr., 319.
Poppe, Reimar, 180.
Popper, David, 370.
Porges, Walther, 385.
Pörsken 320.
Porst, Bernhard, 180.
v. Possart, Ernst, 122. 250. 251. 262. 336. 389. 398.
Poulet, Madeleine, 321.
Pounceford, Major, 128.
Prandtauer, Jakob, 62.
Premyslav, Leopold, 327.
Preuse-Matzenauer, Margarete, 122. 187.
Prevosti, Franceschina, 252. 381.
Priber, Johanna, 393.
Prill, Emil, 246. 248. 250. 321. 385.
Prinzhofer 191.
Prochaska K., 247.
Prüfer, Arthur, 140.
Puccini, Giacomo, 238. [314. 315. 381. 382. 384.
Pugno, Raoul, 388.
Querfurth, Hans, 378.
Quintette à vent (Paris) 253.
Raabe, Peter, 259.
Rachmaninoff, Sergei, 241. 320. 388. 394. 398.
Rafael 86.
Raff, Joachim, 260. 323.
Rahm-Rennebaum, Julia, 397.
Rains, Léon, 177. 389.
Rameau, J. Ph., 294. 326.
Rapp, Fritz, 180.
v. Rappe, Signe, 240.
Rasch, Hugo, 184.
Rasmussen, Magnhild, 394.
Ravel, Maurice, 325.
Rebecca 127.
Rebikoff, Wladimir, 383.
Rebling, Gustav, 260.
Reblingscher Kirchengesangverein 394.
Rebner-Quartett 395.

Reger, Max, 189. 231. 252. 254. 256. 261. 263. 320. 385. 390. 393. 395.
Reger 191.
Rehberg, Adolf, 390.
Rehberg, Willy, 389. 390. 393.
Rehkopf, Paul, 237.
Reicha, Anton, 264.
Reichenberger, Hugo, 178. 323.
Reichert, Johannes, 253.
Reimers, Paul, 250.
Reinecke, Carl, 253. 258.
Reinhardt, Max, 168.
Reinhold, Arthur, 188. 325.
Reinhold, Eva, 248.
Reinicke, Max, 385.
Reisenauer, Alfred, 158. 248. 253. 258. 326. 391. 396. 398.
Reiss, Albert, 123.
Reiter, Ernst, 163.
Reiter, Josef, 49.
Reiterer, Ernst, 316.
Rembt 246.
Rémond, Fritz, 316.
Reucker, Alfred, 384.
Reusch, Karl, 186.
Reuss, August, 250.
Reuther, Carl, 393.
Reutter, Georg, 170.
Revy, Aurelia, 243.
Reymond, Eugène, 390.
v. Reznicek, E. N., 247. 385.
Rheinberger, Josef, 393.
Rheinhardt, P. G., 379.
Rich 128.
Richards, M., 239.
Richter, F. T., 169. 170.
Richter, Hans, 166 ff (Offener Brief H. R.'s an den Herausgeber der „Musik“.). 325. 326. 369 ff (Offene Antwort an H. R.). 370. 371. 372 (Schlusswort H. R's.).
Richter, H. E., 187.
Rider-Possart, Cornelia, 185.
Riedel, Hermann, 378. 387.
Riedel-Verein 393.
Rieger (Maler) 378.
Riehl, W. H., 195.
Riemann, Hugo, 111. 112. 192. 298.
v. Riesemann, Oscar, 328.
Rimsky-Korssakow, Nicolai, 303. 381. 388. 398.
Rinck, Christian, 264.
Ripper, Alice, 319.
Risler, Edouard, 184. 185. 252. 391. 392. 395.
Rjepin 303.
Robinson, Thomas, 128.
Rochlitz, Friedrich, 195. 243.
v. Roggenbucke-Mailberg, Elsa, 125.
Rogers, Della, 120.
Rogniono 74.
Rogorsch, Hans, 384.
Rollan, Anna, 237.
Röntgen, Julius, 231.
Roosevelt, Theodore, 260.
van Rooy, Anton, 122. 178.
Ropartz, Guy, 396.
Rosé-Quartett 255. 261. 395.
Rosenberg, Josef, 237.
Rosenberger 398.
Rosenmüller, Joh., 393.
Rosenmund, J., 301.
Rosenthal, Albert, 125. 388.
Rosenthal, Moriz, 252.
Rössel, Willy, 251. 258. 388.
Rossini, Gioachino, 239. 241. 292. 380.
Rössler, Richard, 247. 321. 385.
Roth, Bertrand, 253. 323.
Röthig, B., 259.
Röthig, C., 259.
Rothmühl (Kapellmeister) 382
Rottenberg, Ludwig, 379.
Rozyski 377.
de Rubadi, Clary, 184.
Rubinstein, Anton, 249. 318.
Rückbeil, Hugo, 398.
Rückbeil-Hiller, Emma, 189. 190.
Rüdel, A., 247.
Rüdel, Hugo, 394.
Rüdiger, Hans, 177.
Rühlscher Gesangverein 323.
Rumpel, Franz, 315.
Runge, Helene, 387.
Runkel, Michael, 243.
Ruoff, Wolfgang, 326.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 315. 380.
Ruzitzka, Anton, 255.
Ryelandt (Komponist) 388.
Rywkins, Joseph, 183. 247.
Saal, Alfred, 393.
Sacks, Woldemar, 394.
Safonoff, Wassily, 395. 396.
Saint-Saëns, Camille, 122. 164. 183. 245. 258. 261. 317. 319. 326. 327. 379. 380. 383. 388. 391. 392. 393. 396.
Salden, Ida, 238. 252.
Salieri, Antonio, 264. 271.
Sanden, Aline, 183.
Sándor, Elisabeth, 238.
Sant, Elsa, 250.
del Sarto 86.
Sastrabskaja, Vera, 258.
Satz, Cäcilie, 387.
Satz, Else, 387.
Sauer, Emil, 249. 258. 395.
Sauer, Hella, 392.
de Sauset, M. Th., 323.
Savage, Henry W., 382.
Scalabrini 314.
Scamonie, Tilde, 390.
Scarlatti, Alessandro, 70. 384. 389.
Scarlatti, Domenico, 326.
Schacko, Hedwig, 314. 316. 379.
Schade, O., 199.
Schäfer, Anna, 327. 398.
Schäfer, Franziska, 177. 398.
Schaljapin, Feodor, 241.
Schalk, Franz, 64. 262.
Schalk, Josef, 9.
Schanzer, Eugen, 243.
Schapira, Wera, 386.
Scharrer, August, 124. 248. 320. 386. 394.
Scharschmidt, Clemens, 318.
Scharwenka, Philipp, 229.
Schattka, Ciska, 322.
Scheffer, Ary, 164.
Scheidemantel, Carl, 177. 394.
vom Scheidt, Julius, 121.
vom Scheidt, Robert, 240.
vom Scheidt, Selma, 399.
Schein, Joh. H., 140.
Scheinpflug, Paul, 251. 258. 376. 387. 389.
Schelle, Henriette, 252. 393.
Schellenberg-Sacks, Elly, 394.
Schenk, Johann, 373.
Schering, Arnold, 300.
Schiedermair, Ludwig, 300.
Schiller, Friedrich, 86. 195. 250.
Schillings, Max, 247. 326. 331 ff (M. Sch.) 379. 395. 396. 400 (Bilder).
Schilling-Ziemssen, Hans, 315.
Schindler, Curt, 244.
Schinkel, K. Fr., 106.
Schlöler (Kapellmeister) 393.
Schlar-Brodmann, Nelly, 391. 394.
Schletterer, M., 306.
Schlick 191.
Schlitzer, Hans, 120. 380.
Schloesser, Adolph, 264.
Schloesser, Louis, 264 (Bild).
Schlüter, Anny, 325.
Schmalstich, Clemens, 125. 386.
Schmid-Lindner, August, 248. 395.
Schmidt (Bassist) 389.
Schmidt, E., 261.
Schmidt, Willy, 388.
Schmitt, Hans, 161.
Schmuck, Margarethe, 162.
Schnabel, Artur, 158. 159. 248. 321.
Schnabel-Behr, Therese, 321.
Schnackenburg, Therese, 125.
Schnaudt, Anna, 252.
Schneemann, E., 259.
Schneevoigt, Georg, 253. 255. 326. 395. 398.
Schneider, Alwin, 327.
Schneider, G. A., 133.
Schneider, Lorie, 387.
Schneider, Louis, 133.

Schnirlin, Ossip, 320.
Scholander, Sven, 387. 394.
Scholl-Gerkensmeyer, Thekla, 387.
Schönberg, Arnold, 247.
Schönberger, Johanna, 181. 190. 398.
Schöne, Heinrich, 397.
Schor, David, 395.
Schramm, Hermann, 314. 316.
Schramm, Leo Paul, 191. 322. 393.
Schrattenholz, Leo, 124.
Schreck, Gustav, 393.
Schreiber, Frida, 394.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, 239.
Schroeder, C. M., 398.
Schroeder, Karl, 126.
v. Schuch, Ernst, 177. 186. 239. 252. 389. 392.
Schubert, Franz, 26. 32. 63. 99 125. 150. 163. 171. 183. 185. 187. 246. 248. 249. 255. 258. 322. 326. 327. 332. 333. 340. 366. 385. 387. 391. 393. 394. 395. 396. 397. 398.
Schubert, Oskar, 183. 247. 394.
Schulz, Erna, 247.
Schumann, Clara, 159. 164.
Schumann, Georg, 183. 245. 247. 258. 261. 320. 384. 385.
Schumann, Robert, 22. 47. 63. 98. 124. 152. 159. 163. 183. 186. 187. 188. 195. 227. 229. 245. 249. 251. 258. 262. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 333. 334. 353. 366. 387. 388. 391. 392. 393. 395. 396. 397.
Schumann-Heink, Ernestine, 124. 260.
Schünemann, Else, 124. 252. 386.
Schunk, Marie, 387.
Schuster-Quartett 259.
Schuster & Loeffler, Verlag, 365.
Schüttky, Amelie, 181. 190.
Schütz, Heinrich, 301.
Schütz, Margarete, 258.
Schützendorf, Alfons, 315.
Schvarz, Irène, 184.
Schwalbe, G., 213.
Schwartz, Klara, 248.
Schwarz (Pianist) 388.
Schwedler, Maximilian, 325. 394.
Schweicker, Hedwig, 189. 190. 396.
Schwickerath, Eberhard, 384.
Scriabine, Alexander, 249. 326. 388.
Scryba 254.
Sedmak, Sofie, 318.
Seebe, Magdalene, 324.
Seidl, Arthur, 29. 35. 301.
Seiffert, Heinrich, 387.
Seiffert, Max, 72. 170. 260.
Sekles, Bernhard, 187.
v. Sekrenyeessy, Nusi, 243.
Sellin, Lisbeth, 379.
Selmer, Johan, 248.
Senger-Bettaque, Katharina, 181. 318.
Senius, Felix, 245. 246. 319. 385.
Senius, Richard, 378.
Serato, Arrigo, 248.
Settekorn, R., 251. 387.
Seubert, Marie, 178.
Sevcik-Quartett 247. 325. 326.
v. Seyfried, Ritter Ignaz, 264.
Sgambati, Giovanni, 258. 324.
Shakespeare, William, 178. 197. 251. 304.
Sharpe, Ernest, 387.
Sibelius, Jean, 126 325. 395. 396. 397.
v. Siemiradski, Henryk, 378.
Siewert, Hans, 237. 378.
Sikorski 229.
Siloti, Alexander, 397.
Simon, James, 385.
Simonsen 316.
Simrock, N., 336.
Singer, Richard, 257. 323.
Sistermans, Anton, 124. 321. 385.
Sitt, Hans, 324. 385.
Sittard, Josef, 253.
Skofitz, Franz, 384.
Slawina (Sängerin) 318.
Smetana, Friedrich, 238. 248. 316. 320. 325. 385.
Smirnow (Sänger) 318.
Smyth, E. M, 380. 381.
Snoer, Johannes, 324. 394.
Société de concerts d'instruments anciens 320. 323. 392.
Société Philharmonique 397.
Solodownikoff 241. 382.
Soloquartett, Leipziger, 259.
Sommer, Hans, 258.
Soomer, Walter, 180. 380. 393.
Souchon 191.
Sousa, J. P., 260.
Speidel, Wilhelm, 393.
Speiser, Prof., 300.
Spiering, Theodor, 184. 248. 326.
Spinelli, Niccola, 122.
Spohr, Ludwig, 256.
Spontini, Gasparo, 239.
Springer, Hermann, 300.
Ssobinow, Leonide, 397.
Staegemann, Helene, 250. 253. 327. 392. 394.
Stahlberg, Georg, 184.
Stampa (Tenor) 378.
Stassow, Wladimir, 303 ff (W. St. †). 328 (Bild).
Stavenhagen, Bernhard, 244. 324. 326.
St. Denis, Ruth, 315.
Stebel, Paula, 387. 392.
Steffani, Agostino, 70.
Steeg, Anna, 181.
Steidl, Martin, 62.
Stein, Leo, 242. 243. 316.
Steinbach, Emil, 395.
Steinbach, Fritz, 248. 255. 256. 324. 386. 393.
Stennebrüggen, H., 261.
Stephan, Anna, 246.
Stephani, Alfred, 252. 314. 316.
Stephani, Hermann, 353. 355. 358. 359. 361. 362.
Stern, Georg, 230.
Stern, Julius, 219.
Stern, Th., 23.
Stieler, Karl, 340.
Stockhausen, Franz, 162.
Stockhausen, Julius, 162 ff (J. St. Ein Nachruf). 192 (Bild). 300. 319.
Stoer-Lingenfeld, Ada, 250.
Stollbrock 170.
Stoltz, Eugenie, 247.
Stolzenberg, Georg, 332.
Stradal, August, 258.
Stradella, Alessandro, 87.
Stradivari, Antonio, 328 (Bild).
Stradivari, Giacomo, 328.
Stransky, Josef, 120. 239. 380.
Strasy (Sängerin) 237.
Strathmann, Friedrich, 399.
Straube, Karl, 259. 325.
v. Strauss, Edmund, 177. 236.
Strauss, Johann, 178. 316. 378.
Strauss, Richard, 122. 180. 238. 239. 240. 248. 252. 254. 255. 256. 258. 261. 262. 287. 314. 315. 317. 320. 323. 326. 332. 337. 346. 385. 386. 388. 389. 390. 391. 392. 394. 396. 398.
Streichquartett, Berliner (Damen), 247.
Streichquartett, Böhmisches, 247. 252. 257. 325. 326. 389. 390.
Streichquartett, Brüsseler, 183. 187. 247. 252. 325. 326. 385. 391. 399.
Streichquartett, Dortmunder, 320. 389.
Streichquartett, Hocksches, 187.
Streichquartett, Holländisches, 183. 247.
Streichquartett, Münchener, 247. 326. 395.
Streichquartett, Pariser (Hayot), 390, 395.
Streichquartett, Petersburger, 395.
Strickrodt, Curt, 240.
Stross, Alfred, 64.
Strunck, N. A., 68.
Stubenrauch, Carlotta, 325.
Sturm, W., 324.

Suart, Evelyn, 386.
Suk, Joseph, 241. 381.
Sundgrén - Schnéevoigt, Sigrid, 325. 386. 396.
Suter, Hermann, 301. 384.
Sutter, Anna, 190. 318.
Svaerdstroem, Valborg, 236. 390.
Svendsen, Johan, 324.
Sweelinck, J. P., 321.
Swolfs (Sänger) 237.
Szeluta, Apolinary, 377.
Szirmai, Albert, 388.
Tacitus 349.
Tartini, Giuseppe, 73.
Tango, Egisto, 315.
Tannewitz, E., 259.
Tautenhayn, J., 64.
Teibler, Hermann, 325.
Ternina, Milka, 123. 124.
Terrasse, Claude, 237.
Thamm, Johanna, 253.
Theile, Johann, 68.
Thilo, Nella, 250.
Thoma, Hans, 400.
Thomanerchor 393.
Thomas, Ambroise, 241.
Thomas, E., 189.
Thuille, L., 395.
Thürlings, Adolf, 302.
Tirie, Anton, 314. 316.
Tilgner, Viktor, 63.
Timori-Bettelheim, Marie, 247.
Tinel, Edgar, 319.
Tittel, Bernhard, 379.
Tolli, Cilla, 236.
Tordek, Ella, 123.
Traversari, Prof., 300.
Treff, P., 246.
Trostorff, Fritz, 236. 378.
v. Trzaska, Wanda, 398.
Truhn, Hieronymus, 106.
Tschaikowsky, Peter, 155. 187. 188. 241. 246. 257. 303. 304. 323. 386. 389. 392. 394. 395. 396. 398.
v. Türkheim, Bertha, 321.
Udel, Karl, 378.
Ulrich, Hugo, 219.
Unger 197.
Unkenstein, Bernhard, 187. 391.
Untersteiner, Alfredo, 228.
Urak, Otto, 385.
Urbach, Otto, 186.
Urhan, Chr., 163.
Urio, F. A., 87.
Urius, Jacques, 180. 314. 316. 380. 381.
Vallier (Sänger) 237.
Vanoni, Ludwig, 121.
Vassen, Willy, 250.
v. Vecsey, Franz, 187.
van Veen, J. M., 184.
Verdi, Giuseppe, 243. 314.
Verhunc, Fanchette, 378.
Vetter, H., 115.
Vianna da Motta, José, 386.
Victoria, Königin v. Grossbritannien u. Irland, 27.
Viebig, Hermann, 185.
Vierling, Georg, 393.
Vigner, Albert, 387.
Viktor Emanuel II., König, 317. 324.
de Vilbac, Renaud, 23.
Vischer, Fr. Th., 28.
Vokalquartett, Berliner, 301.
Volbach, Fritz, 127. 395.
Volkner, Robert, 316.
Vollerthun, Georg, 124.
Vollerthun, Ludw., 390.
Viotta, Henri, 244.
Vogelstrom, Fritz, 240.
Vogl, Josef, 236.
v. Voigtländer, Edith, 327. 386. 398.
Voss, Richard, 378.
de Voss (Sänger) 314.
Vrieslander, Otto, 391.
Vuillaume, J. B., 328.
Wagner, Adolf, 106.
Wagner, Cosima, 381. 394.
Wagner, Peter, 300.
Wagner, Richard, 15. 16. 20. 22. 29. 34. 42. 47. 48. 49. 106. 112. 120. 122. 180. 181. 239. 240. 242. 244. 246. 250. 252. 254. 259. 260. 273. 275. 278. 279. 280. 282. 301. 314. 319. 320. 323. 332. 339. 340. 346. 351. 352. 365. 361. 367. 370. 378. 385. 391. 394. 395. 398.
Wagner, Siegfried, 381. 394.
Akad. Wagner-Verein (Wien) 370.
Richard Wagner-Verein (Darmstadt) 252.
Waldemar-Meyer-Quartett 390.
Waldhauer, Edith, 397.
Walker, Edith, 126. 127. 252. 254. 380. 392. 397.
Wallner, Leonore, 184.
Walsh, J., 74.
Walter, G., 261. 302.
Walter, Elsa, 236.
Walter, Raoul, 122. 123.
Walter-Choinanus, Iduna, 260. 385.
Wamboldt, Ludwig, 393.
Wanoschek, Ida, 183. 187.
Ward, Miss, 327.
v. Wasielewski, J. W., 196. 328 (Bild).
Wáska, B., 247.
v. Weber, Carl Maria, 63. 106. 107. 108. 177. 195. 246. 262. 280. 319. 332.
v. Weber, Max Maria, 107.
Wedekind, Erika, 177. 239. 324.
Weelker, J., 186.
Weelkes, Thomas, 126.
Wegmann, Friedrich, 387.
Weidinger, Lonide, 251.
Weigl, Bruno, 264. 373.
Weil, Hermann, 181. 189. 190. 318. 398.
Weinberg, Else, 186.
Weinberger, Carl, 379.
Weiner, Leo, 388.
Weingarten, Hedwig, 315.
Weingartner, Felix, 244. 319. 322. 353 ff („Nochmals die Laien-Partitur"). 385. 395. 396.
Weis, Carl, 181. 379.
Weissenborn, Hermann, 321.
Weitzig, Hans, 322.
Weitzmann, K. F., 170. 227.
Welden, Anna, 121.
Wend, Otto, 390.
Wendel, Ernst, 257.
Wendorf, Alma, 379.
Wereschtschagin, Wassily, 303.
Werner, Fritz, 379.
Werner, Rudolf, 397.
v. Westernhagen, Georg, 397.
Wetzel, Hermann, 185.
Wiborg, Elisa, 318.
Wickham, Florence, 318. 327.
Widen, Else, 327.
Widmann, J. V., 217. 221. 222.
Wieland, Chr. M., 196.
Wieniawski, Henri, 398.
Wieprecht, Paul, 125.
Wietrowetz, Gabriele, 247. 396.
Wilde, Oscar, 180.
v. Wildenbruch, Ernst, 346. 347.
Wilke, Theodor, 318.
Wille, Alfred, 187. 391.
Wille, Georg, 187. 324. 391.
Wille, O. K., 327.
Williams, Arthur, 183.
Willner, A., M., 379.
Winderstein, Hans, 251. 257. 320. 325. 394.
Winderstein-Orchester 391. 392. 394.
Winterberger, Alexander, 254.
Winterberger, Beatrice, 254.
Winternitz, Martha, 379.
Winternitz, Arnold, 379.
Wirl, Erik, 316.
Wirth, Emanuel, 183. 397.
Wirth, Laura, 221.
Witek, Anton, 124. 183.
Witt, Fr. Xaver, 25.
Witte, Prof., 390.
Wittenberg, Alfred, 386.
Wittich, Marie, 177. 379.
Wittmann (Sängerin) 261.
Wohlgemuth, Gustav, 393.

Wolf, Hugo, 49. 166. 167. 181. 184. 188 ff (H. W.-Fest in Stuttgart). 192 (Bild). 226. 246. 252. 256. 261. 314. 327. 332. 340. 342. 351. 365 ff (Die erste Wolf-Biographie) 369. 370. 387. 392. 393. 399.
Wolf, Johannes, 300.
Wolf, William, 110. 111. 112.
Wolff, Erich J., 321.
Wolff, Helene, 125.
Wollgandt, Edgar, 258.
Wollmann-de Priddis, Eleonore, 322.
Wolschke, Albert, 394.
Wolter, Minni, 237.
v. Wolzogen, Hans, 241. 243. 367. 384.
v. Wolzogen, Elsa Laura, 261. 323.
Wood, Henry, 259. 325.
Wood, Mrs., 326.
Worms, Ferdinand, 378.
Wotquenne, Alfred, 321.
Woyrsch, Felix, 390.
Wulkow 196.
Wüllner, Franz, 165.
Wüllner, Ludwig, 244. 319. 323. 388. 390. 392.
Wünsch, Adolf, 387.
Wurfschmidt, W., 391.
Wurster, P., 127.
Würthele, Adam, 318.
v. Wymetal, Wilhelm, 121. 316.
Wyrott (Geiger) 263.
Wysmann, Joh., 391.
Yorkshire Chorus 186. 187.
Ysaye, Eugène, 386. 388.
Zachau, F. W., 71.
Zador, Desider, 123. 315.
v. Zadora, Michael, 252. 322.
Zajic, Florian, 320.
Zajicek, Julius, 379.
v. Zarembska, Wanda, 322. 396.
Zeiler, Robert, 386.
Zeiter, Carl, 106.
Zemanek, W., 397.
Zeretelli, Fürst, 318.
Zerritsch 63.
Zichy, Graf Géza, 379.
Zierau, Fr, 388.
Zilcher, Hermann, 187. 320.
Zimin (Privatoper) 241. 381.
Zimmer, Frd., 388.
Zinkeisen, Anna, 188. 399.
Zitelmann, Valerie, 250.
Zoder, Anna, 244.
Zoellner, Heinrich, 314. 315. 393.
Zoffany (Maler) 328.
Zsakoretz, Ferd., 388.
van Zuylen van Nyvelt, Baron, 391.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Abert, Hermann: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. 305.
Beethoven-Kalender auf das Jahr 1907. 305.
Brenet, Michel: Palestrina. 112.
Hagemann, Carl: Aufgaben des modernen Theaters. 168.
Jachimecki, Zdislaw: Mozart. 229.
Klob, Karl Maria: Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper. — Die komische Oper nach Lortzing. 373.
Krebs, Carl: Haydn, Mozart, Beethoven. 373.
Kullak, Adolph: Die Ästhetik des Klavierspiels. 227.
v. d. Leyen, Rudolf: Johannes Brahms als Mensch und Freund. 113.
Niemann, Walter: Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart in 20 farbigen Tafeln. 169.
Untersteiner, Alfredo: Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino. 228.
Wolf, William: Musikästhetik. 110.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

d'Ambrosio, A.: op. 29. Violinkonzert. 171.
Backer-Groendahl, Agathe: op. 63. Lettere Fantasistykker. — op. 64. Deux morceaux de salon. 171.
Bantock, Granville: Five Ghazals of Hafiz. 375.
van Beethoven, Ludwig: Leichte Sonaten. 115.
Bumcke, Gustav: op. 9. Sonate für Klarinette und Klavier. 308.
Capellen, Georg: Drei deutsche Männergesänge für mittlere Stimme. 376.
Carturan, Carlo: Suite für Pianoforte. 115.
Cleve, Halfdan: op. 8. Ballade für Pianoforte. 171.
Degen, Erwin: Euch ist heute der Heiland geboren. 374.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 12. Jahrg. I. Teil. Jakob Handl: Opus musicum II. 113.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 12. Jahrg. II. Teil. H. F. Biber: Violinsonaten. 2. Bd. 114.
— 13. Jahrg. I. Teil. 229.
— 13. Jahrg. II. Teil. F. T. Richter, G. Reutter d. Ä. Klavier- und Orgelwerke. 169.
Diepenbrock, Alphons: Hymne voor Vlool en Piano. 308.
Fitelberg, Gregor: op. 12. Sonate No. 2 für Pianoforte und Violine. 171.
Fricke, Richard: op. 1. Streichquartett. 170.
Goepfart, Karl: op. 75. Trio für Klarinette, Fagott und Klavier. 171.
Grothe, Ernst: Weihnachtslied. 375.
Hollaender, Alexis: op. 61. Variationen über ein Thema von Franz Schubert für zwei Klaviere. 171.
Humperdinck, Engelbert: Bübchens Weihnachtstraum. 375.
Jordan, Wolfgang: Auf blühenden Pfaden. 30 Lieder. für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 377.
Jung, August: op. 2. Sonate in h-moll für Pianoforte und Violine. 171.
Juon, Paul: op. 28. Vier Stücke für Violine und Klavier. 308.
Karg-Elert, Sigfrid: op. 32. Sieben charakteristische Stücke für Klavier zu zwei Händen. 377.

Klenzl, Wilh.: op. 71. Moderne Lyrik. 115.
Kirchner, Theodor: op. 70. Fünf Sonatinen für Klavier. 115.
Kling-Klang-Gloria. Deutsche Volks- u. Kinderlieder. Ausgewählt und in Musik gesetzt von W. Labler. Illustriert von K. Lefler und J. Urban. 374.
Kryjanowski, J.: op. 3. Phantasie für Klavier. 231.
Krug-Waldsee, Josef: op. 43. Suite in A-dur für Violine und Pianoforte. 308.
Lange-Müller, P. E.: op. 69. Daempede Melodier. 231.
Liapounow, S.: op. 11. Douze études d'exécution transcendante. Etude XI und XII. 231.
Lie, Sigurd: Jahrzeitsbilder. Vier Klavierstücke. 377.
Mayer, Max: Fünfzehn Lieder für eine Singstimme. 376.
Portnoff, Leo: op. 8. Konzert für Violine. 308.
Reger, Max: op. 87. Zwei Kompositionen für Violine und Klavier. 231.
Richter, Willibald: Bilder der Natur. 231.
Röntgen, Julius: op. 40. Sonate voor Piano en Viool. 231.
Roth, Bertrand: op. 6, 7, 8, 9. Gesangskompositionen. 230.
Rozyski, Ludomir: op. 2. 5 Préludes. — op. 3a. 2 Préludes. op. 3b. 2 Nocturnos. — op. 4. Im Spiel der Wellen (nach Böcklin). 377.
Scheinpflug, Paul: Zwei Gesänge für eine mittlere Stimme. 376.
Schytte, Ludvig: op. 132. Petites suites faciles pour Piano, Violon et Violoncelle. 308.
Sinigaglia, Leone: op. 26. Rapsodia piemontese für Violine und Orchester. 308.
Stern, Georg: op. 1. Lieder und Gesänge. 230.
Szeluta, Apolinary: op. 1. 5 Préludes. — op. 2. Variations. — op. 3a. Impromptu. op. 3b. Nocturne. 377.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

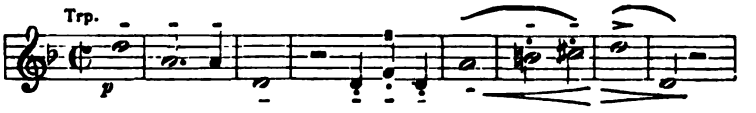
Abell, Arthur M.: Bayreuth in 1906. 174.
Academy (London): The Promenade Concerts. — Schuberts unfinished symphony. — School songs. — The amateur. — The Hereford musical festival. 172.
Anders, Egon: Ist die Erlösung des Bildners in dem lebendigen Darsteller in unserer Zeit möglich, und ist sie praktisch zu verwerten? 117.
Andersson, Otto: Sommarens svenskspråkiga sångfester. 176.
— Inhemska musikstråfvanden i äldre tider. 176.
— Hornkapell eller stråkorkester. 176.
Andro, L.: Berühmte Sängerinnen. I. Lilli Lehmann. 118.
Anteliffe, Herbert: The essentiality of rhythm to music. 173.
Arend, Max: Der Stil Glucks. 119.
Arkwright, Godfrey E. P.: The authorship of the Anthem „Lord for Thy tender Mercy's Sake". 116.
Ars et Labor, Musica et Musicisti: Bande musicali militari internazionali. 175.
Ars et Labor, Musica et Musicisti: Royal college of music a Londra. 176.
— Il „festival Mozartiano" a Salzburg. 176.
— „Madama Butterfly" al teatro dell'Opera di Budapest. 176.
Årsbo, Jens: Proester og Organister i gammel Tid. 176.
Auer, Max: Hie Bayreuth. 235.
— Anton Bruckners „Neunte". 235.
Bachrich, S.: Erinnerungen eines Musikers. 232.
Barrenechea, Antonio: Federico Nietzsche y Ricardo Wagner. 176.
— La sinfonia pastoral de Beethoven. 176.
Batka, Richard: Geschichten vom alten Bruckner. 235.
— Wagnerinszenierungen. 235.
— Nachtwächtermusik. 235.
— Die Wunderhorn-Musik. 309.
— Das Leitmotiv. 309.
— Von der Zukunft des Konzertwesens. 312.
Bekker, Paul: Die Musik in Henrik Ibsens Dichtung. 118.
Berg, Walter: Die Vortragssprache und Stimmbildungskunst bei den Alten. 312.
Bernouilli, Albrecht: Zum Verständnis Nietzsches. 310.
Biberfeld: Die Sprechmaschine im Lichte der neusten Rechtsprechung. 313.
Blech, Leo: Vom Dirigieren. 309.
Blumenberg: Zurich — Tracking Wagner legends. 174.
Botstiber, Hugo: Ein Beitrag zu J. K. Kerll's Biographie. 116.
Braun, O.: Habt Glauben an Gott. 117.
Brauner, Wilhelm: Über Vorteile und Nachteile der Zinkpfeifen bei Verwendung im Orgelbau. 119.
Celerian, Adolf: Joh. Seb. Bach und die Schule. 119.
Chase, Mary Wood: Natural laws in piano technique. 173.
Chop, Max: Der Tristan-Stoff bei Gottfried v. Strassburg und bei Richard Wagner. 118.
Clerjot, Maurice: Le naturalisme en musique. 175.
Clwyd: The welsh national: Eisteddfod: a few afterthoughts. 173.
Colles, H. C.: Ears to hear. 172.
— Words and songs. 172.
— Silence. 172.
Conrat, Hugo: Berlioz in England. 118.
Crotched, Dotted: Private musical collections. 172.
— Wagners music in England. 172.
— Uppingham School. 172.
Doubresse, M.: Un syndicat de femmes musiciennes. 175.
Dent, Edward J.: A new edition of Domenico Scarlatti. 173.
Dessoir, Max: Musik und Kultur. 234.
Deutsch, Otto Erich: Schuberts Verlassenschaft. 234.
— Ein wiedergefundenes Schubert-Porträt. 312.
Écorcheville, J.: Corneille et la musique. 175.
Edwards, Ray G.: Unknown octaves of vibration. 174.
Ergo, Emanuel: Berlioz-Gevaert-Strauss. 175.
— Jets over sommige Orgelregisters. 176.

Ernest, Gustav: Optimismus und Pessimismus in der Musik. 234.
Ettlinger, A.: Schiller und Wagner. 234.
Faisst-Sedlmaier, G.: Die Orgel der Grazer Barmherzigenkirche. 313.
Farr, Florence: Music in words. 173.
de Fays, J.: M. L. Jehin. 175.
Finsk Musikrevy: Utöfvar musiken inflytande på moralen. 176.
Fitzgibbon, Macaillay: Famous flautists of the day. 173.
Foresman, Robert: The story of a song. 174.
Gates, W. Francis: Sufferings of San Francisco musicians. 173.
— The music of Japan. 173.
Gaul, Harvey B.: Niels W. Gade. 174.
Gerold, Theodor: Julius Stockhausen. 312.
Göhler, Georg: Franz Liszt. 117.
Goldschmidt, Hugo: Francesco Provenzale als Dramatiker. 116.
Gotzen, Josef: Michael Haydn und die deutsche Singmesse. 313.
Grunsky, Carl: „Tristan und Isolde" als Dichtung. 117.
Grunsky, Carl: Von den Bayreuther Festspielen. 118.
— Hugo Wolfs Lieder nach Mörike. 313.
Gusinde, A.: Die Silbe la im Sprech- und Singunterricht. 312.
Gutzmann, Hermann: Stimmeinsatz und Stimmansatz. 312.
Hackett, Karleton: Song interpretation. 173.
Hackl, Ludwig: Richard Wagner und die Entwicklung des Kunstgesanges. 176.
Harder, Knud: Bayreuth 1906. 176.
Harrison, Bertha: Musical prodigies. 172.
v. Herbeck, Max Ritter: Anton Bruckners Anfänge. 233.
v. Herbert, F. W.: An arabic sacred chant. 172.
Hill, Edward Burlingame: The harmonic standpoint. 173.
Istel, Edgar: Das Salzburger Mozart-Fest. 234.
John, Alois: Richard Wagners Beziehungen zu Böhmen. 311.
Jullien, Adolphe: Un peintre mélomane: Fantin-Latour et la musique. 175.
Kerst, Friedrich: Der Bruder von „Papa Haydn". 234.
Kiefer, O.: Über Schopenhauers Metaphysik der Musik. 118.
Kienzl, Wilhelm: Richard Strauss' Salome. 117.
Kloss, Erich: Zum 50. Geburtstage Felix Mottls. 119.
Koch, Max: Tonsatzlehre (Fortsetzung). 118.
Kohut, Adolph: Robert Schumann und Richard Wagner. 118.
v. Komorzynski, Egon: Robert Schumann, den tyske romantikern. 176.
Krebs, Carl: Peter Cornelius. 234.
— Eugen Gura. 234.
— Die Musiklehrerprüfung. 234.
Kruse, Georg Richard: Ungedruckte Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 233.
Lamette, André: A propos de l'ode funèbre et triomphale d'Albert Doyen. 175.
Laser, Arthur: Deutsche Konservatorien. I. 118.
de la Laurencie, Lionel: Louis Gabriel Guillemain. 174.
Lemaire, Jacques: L'amour dans le drame Wagnérien „Tristan et Iseult". 175.
Ludwig, Friedrich: Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung. 116.
Luzerner Tagblatt: Die Garcias. 235.
Marcel, Jean: Notes sur la musique chinoise. 175.
Marsop, Paul: Von d. Münchner musikalischen Volksbibliothek. 233.
Mathews, B.: A few first impressions of Elgar's „Apostles". 174.
— Concerning analytical programs and things. 174.
Maubel, Henry: Prélude à une audition de Mozart. 174.
Mauclair, Camille: Sensations récentes. I. Maurice Ravel. II. L'applaudissement au concert. 174.
Mauke, Wilhelm: Die Münchner Wagnerfestspiele. 118.
Mcwhood, Leonard B.: Recent progress in education in music. 173.
Mennicke, Carl: Der Bachianer Fasch. 117.
Metzger, Alfred: How recent calamity effects the musical life of California. 173.
Meyer, J. H.: Briefe an August Röckel. 232.
v. Mojsisovics, Roderich: Max Regers Orgelwerke. 119.
Monthly musical record (London): Picture programmes. — Seaside music. 172.
Müller, Erich: Den Manen Eugen Guras. 235.
— Vom Musikleben in Pommern. 235.
Münzer, Georg: Einiges über die alten Meistersinger, besonders ihre Melodieen. 310.
Musica (Buenos-Aires): Julián Aguirre. 176.
Musical standard: The characteristics of Spanish music 174.
Musikal. Rundschau (München): Felix Mottl. 119.
Neitzel, Otto: Die Bayreuther Bühnenfestspiele 1906. 119.
Nelle, D.: Paul Gerhardt-Feiern im Paul Gerhardt-Jahre 1907. 311.
Newman, Ernest: Bach and pictorial music. 173.
Nichols, Edith Sterling: Franz Peter Schubert and the German song forms. 173.
Norlind, Tobias: Was ein Organist im 17. Jahrhundert wissen musste. 116.
Oppenheim, Adolf: König Ludwig II. und Richard Wagner als Förderer der modernen Bühnentechnik. 234.
Pasini, Francesco: Notes sur la vie de Giovanni Battista Bassani. 116.
Paul, Ernst: Der Gesangunterricht im Lehrerseminar. 119.
Pfitzner, Hans: E. T. A. Hoffmanns „Undine". 309.
v. d. Pfordten, Frhr. Hermann: Was ist uns Mozart? 119.
Platzhoff-Lejeune, Ed.: Vom französischen Volkslied. 234.
Prelinger, Arthur: Beethoveniana. 119.
Prod'homme, J. G: Léonore ou l'amour conjugal, de Bouilly et Gaveaux. 116.
Prout, Ebenezer: The proper balance of chorus and orchestra. 174.
Puttmann, Max: August Eduard Grell. 118.
Raff, Helene: Die Kindheit Joachim Raffs. 117.
Ravn, V. C.: English instru-

mentalists at the Danish court in the time of Shakespeare. 116.
Der Reichsbote (Berlin): Musikalische Probleme. 312.
Reuss, Eduard: Liszts Lieder. 116. 311.
— Über die Bayreuther Bühnenfestspiele. 118.
Riemann, Hugo: Das Kunstlied im 14. bis 15. Jahrhundert. 116.
Riemann, Ludwig: Schullied -- Volkslied? 119.
— Die musikalische Bedeutung der Klavierspielapparate. 309.
Rösser, Konrad: Karl Reineckes Wirken und Schaffen. 118.
Rouchès, G.: L'Italie musicale au XVIIIe siècle: Impressions d'un amateur français, le Président Brosses. 175.
Ruelle, Ch. Em.: Le diagramme musical de Florence. 116.
Rupp, Emil: Neue Meisterwerke von E. F. Walcker & Co. 313.
Russell, L. A.: A statement of the philosophy of singing from a modern viewpoint. 173.
Rutz, Ottmar: Temperament und Gesangskunst. 234.
Saint-Saëns, Camille: Gedanken zur Entwicklungsgeschichte der Musik. 233.
Schattmann, Alfred: Opernland. 311.
Scheibler, Ludwig: Mozarts Mannheimer Klaviersonate. 313.
Schmidt, Otto: Johann Michael Haydn. 118.
Schmidkunz, Hans: Musikbibliotheken. 118.
Schmitz, Alois: Die Schulung der Stimme durch das Gehör. 118.
Schmitz, Eugen: Die Mozartfestspiele im Münchner Residenztheater. 119.
Schweitzer, Albert: Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst. 119. 313.
Schweizerische Musikzeitung (Zürich): Martin Collin. 119.
— Karl Flitner. 119.
Seashore, Carl Emil: The tonoscope and its use in the training of the voice. 173.
Segnitz, Eugen: Eugen Gura. 119.
Seibert, F.: Emile Ollivier und die Musik. 312.
Seibert, Willy: Kritische Bahnen. 312.
Seidl, Arthur: Zum Jubiläum eines genialen Bühnenleiters. 119.
Simboli, Raffaele: Lorenzo Perosi and his sacred music. 173.
Sitte, A.: Ein Musikerempfehlungsschreiben aus dem 18. Jahrhundert. 116.
Spaan, Peter: De ware Muziektheorie-Leer. 176.
— Modern Kunstenaarschap. 176.
Spitteler, Karl: Kunstfron und Kunstgenuss. 119.
Stember, Paul: Das Salzburger Musikfest. 119.
Sternfeld, Richard: Richard Wagner über Heinrich Heine. 234.
de Stoecklin, P.: Ménage d'artistes. 175.
Thierfelder, Albert: Altgriechische Musik. 116.
Tyr, E.: Les musiciens militaires. 175.
Venable, Mary: The tragic pedal, the soul of the pianoforte: „The sostenuto pedal; esthetic use of harmonics. 173.
Wachler, Ernst: Ersetzt der musikalische Ausdruck den Mythos? 234.
Waldt, Julius: Die Salzburger Mozart-Feste. 118.
Wallaschek, Richard: Zu Bruckners Todestag. 233.
Weber-Bell, Nana: In der Werkstatt des Geistes. 119.
Weekblaad for Muziek: Charles Bordes en het muzikale streven in Frankrijk. 176.
Weese, Arthur: Vom künstlerischen Sehen. 310.
Weigl, Bruno: Hugo Wolfs musikalischer Nachlass. 313.
Wiese: Soll die Disposition einer grösseren Orgel Zungenstimmen enthalten? 119.
de Wilde, W. J.: Divagaties over Kunst. 176.
Wilson, Fernand: L'œuvre de Solesmes. 175.
— Le rythme. 175.
Wiltberger, August: Aus dem rheinischen Volksliederschatz. 119.
v. Wolzogen, Hans: Vreneli. 117.
— Eugen Gura. 311.
Zeitschrift für Instrumentenbau (Leipzig): Die neue Orgel in der Kirche von Caravaggio. 313.
de Zielinski, Jaroslaw: A trend of modern composition. 174.
Zureich, Franz: Stimmbildung in der Schule. 119.

DIE MUSIK

BRUCKNER-HEFT



Anton Bruckner: Symphonie No. III in d-moll

Wie bei Grabbe das Schwelgerische in der Phantasie, der geniale Gedankenflug an Shakespeare erinnert, so meinen wir oft in den grandiosen Themen und deren tiefsinniger Verarbeitung, wie wir sie in allen Brucknerschen Symphonieen finden, die Sprache Beethovens zu vernehmen.

Hugo Wolf

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 1

Erstes Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

INHALT

August Halm
Über den Wert der Brucknerschen Musik

Rudolf Louis
Anton Bruckner in Frankreich und England

Max Morold
Das Brucknersche Finale

August Göllerich
Anton Bruckners 114. Psalm
für 1 Sopran, 2 Alte, 1 Tenor, 1 Bass und 3 Posaunen

August Püringer
Bruckner - Sisyphus!

Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigenteil

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Fortschritt

Dem menschlichen Geist ist die Pflicht des Urteilens auferlegt, und diese Aufgabe wird ihn nicht loslassen, ob er sich auch von ihr zeitweilig abwenden mag, wenn ihn Unsicherheit, Bequemlichkeit und Mutlosigkeit überfallen. „Jeder nach seiner Art"; „man soll nicht vergleichen"; „geniesst nur jedes je in seinem Kreis mit Hingebung eurer ganzen Seele, so habt ihr das Beste von der Kunst": das sind so die Schlummerlieder, die das wache und pflichtbewusste Denken besprechen und zur Ruhe singen wollen. Sie lähmen die Erkenntnis, denn die Einsicht wird durch Vergleiche gefördert; sie lähmen das Gefühl der Verantwortlichkeit, denn es ist eine feige Ruhe, zu der sie überreden.

Ein anderes ist es freilich, auf das Urteil in falscher Bescheidenheit zu verzichten, ein anderes, das Urteil in wahrer Bescheidenheit zurückzustellen und seine Grundlagen in einer langen Arbeit zu sammeln. Es wird heute kaum jemand gelingen, weit auseinanderliegende künstlerische Ziele, wie sie in ganz verschiedenen Perioden die Schaffenskraft geleitet haben, nach ihrem Wert untereinander abzuschätzen; es wird, um ein Beispiel zu nennen, allzuschwer sein, zu entscheiden, ob der Zustand der Musik zur Zeit Mozarts ein besserer gewesen sei, als zur Zeit Palestrina's. Wer eine Musikgeschichte zu schreiben unternimmt, darf sich aber solcher Entscheidungen nicht entheben, woraus hervorgeht, dass wir in der Gegenwart und wohl auch in der nächstfolgenden Zukunft nur Vorarbeiten zur Musikgeschichte liefern können.

Wohl aber sollte es möglich sein, über Aufstieg und Niedergang innerhalb einer einzelnen Kunstgattung zu urteilen, und gerade Bruckners symphonisches Lebenswerk gibt diese Möglichkeit in so vollem Mass, dass sie uns als eine strenge Mahnung entgegentritt, die Pflicht wieder zu erkennen, die sich das heutige Geschlecht im allgemeinen verdunkelt hat, um besser geniessen, um besser schlafen zu können.

Zwei Betrachtungsweisen stehen sich gegenüber.

Die eine legt darauf Gewicht, was in einer Kunstform, durch deren eigenartige Benützung oder Umbildung, für den Ausdruck und die entwickelnde Darstellung einheitlicher seelischer Zustände, oder auch für die mehr dramatische Entfaltung verschiedener Zustände und Willensrichtungen, die sich bekämpfen oder verstärken, erreicht worden ist, wobei meistens Typen, wie sie Dichtung oder Malerei geschaffen haben, als grundlegend gedacht werden können oder sollen und wohl auch, zur Unterstützung des Verständnisses, genannt werden, welche Art von Musik gemeiniglich mit dem Namen Programmusik bezeichnet wird.

Die andere Betrachtungsweise geht darauf aus, das Hervorwachsen einer Form aus einer früheren verwandten, ihre werdende Selbständigkeit, ihre schärfer und sicherer geratenden Umrisse und ihr Erstarken, sozusagen ihr Sich-selbst-Bewusstwerden, zu erkennen. Ich glaube, dass nach dieser Hinsicht die Musik Anton Bruckners untersucht sein will, als welche den grössten und entscheidenden Fortschritt der symphonischen Form darstellt, ja vielleicht diese Gattung zur Vollkommenheit geführt hat.

Was den Aufbau anbelangt, so beschränke ich mich hier auf die Form der ersten Sätze seiner Symphonieen, die Bruckner, gleich den Klassikern der Symphonie, in der sogenannten Hauptform bildet. In Kürze sei deren Schema hier angegeben.

Zwei Hauptgruppen beherrschen den Satz, die des ersten Hauptthemas und die des zweiten, des „Gesangsthemas". Eine untergeordnete Gruppe fügt sich zwischen beide, sie dient der Überleitung. Mit der dritten Gruppe (der zweiten Hauptgruppe) schliesst der erste Teil; es folgt dann die vierte Gruppe, die der Durchführung, darauf die Wiederkehr der ersten und der folgenden Gruppen; endlich kann ein selbständig geformter Abschluss, eine Art nachträglicher Durchführung, die „Coda", auftreten.

Diese Form nun hat Bruckner angewandt und aufs treueste gepflegt; denn nicht anders darf man das nennen, was er neubildend mit ihr vorgenommen hat. Mit der Einführung einer selbständigen dritten Hauptgruppe vor dem Abschluss des ersten Teils hat er nämlich nichts Willkürliches getan, sondern nur einem mehr und mehr und mit wachsender Deutlichkeit herbeigeführten und besonders durch Beethoven befestigten Tatbestand Rechnung getragen. Die Hauptform wurde in zunehmender Entwicklung die Trägerin von Gegensätzen, deren zunehmende Verschärfung auch eine eingehendere Behandlung des einzelnen erforderte: sie erwies sich als die eigentlich expansive Form. So pflegten sich insbesondere an das Gesangsthema noch andere Gebilde anzuschliessen, und zwar waren dies teils Weiterführungen, teils bewegtere Varianten des Gesangsthemas, endlich auch Passagenwerk, Figuren glänzenden, konzertierenden Charakters,

häufig frei erfunden oder gar mit Benützung alltäglicher Wendungen, wie solche die klanglich effektvolle Behandlung der Instrumente begünstigten und durch die Schulung des Spielers sich wie von selbst ergaben. Diese Art von pompösem und triumphierendem Abschluss war energisch überzeugend und zur Orientierung tauglich besonders durch den Gegensatz zu der vorhergehenden ruhigen Cantilene.

Diesen Gegensatz mochte auch Bruckner nicht entbehren; er machte vielmehr erst Ernst damit, indem er ihm eine eigene Gruppe widmete, indem er aber zugleich auch deren Inhalt verfeinerte, von aller Oberflächlichkeit befreite und musikalisch vollwertig gestaltete: eine Tugend, in der er alle Klassiker der Symphonie überragt. Seine Figuren und Passagen schwirren nicht an uns vorbei, sondern bieten sich in einer ruhigen Gegenwart, in gemessener Bewegung dem Auffassungsvermögen dar; hier sind keine Töne, deren Reiz vor allem in ihrem raschen Verschwinden liegt, vielmehr wollen alle Töne gehört werden. Bruckner verschmäht es, zu betäuben, zu verblüffen, irgendwie durch Flitter, durch flirrenden Glanz, durch Spiegelfechterei zu verzaubern, er will durchaus Tatsächliches, und das möglichst deutlich sagen; ein Zug, den manche Dirigenten nicht verstehen, weswegen sie die Aufführung seiner Werke häufig durch zu schnelle Tempi, durch die scheinbar temperamentvolle, feurige Art der Auffassung verderben. Bruckner hat überall das gute Gewissen des Musizierens, er glaubt an die musikalischen Urtatsachen, den Dreiklang und die Tonleiter, und gerade hierin ist sein Glaube von wunderwirkender Kraft. Wer einmal den langsamen Satz seiner A-dur Symphonie gehört hat, der wird zu sagen versucht sein, dass kein Komponist vorher gewusst hat, was eine Tonleiter auszurichten, wieviel sie an Innigkeit, ja sogar an Begeisterung bis zum Grade der Ekstase auszudrücken vermag. Im 13. Takt nach der Wiederkehr des „Largo“ fällt die Melodie vom dreigestrichenen as, und zwar in der unveränderten As-dur Tonleiter mit einer einzigen Ausnahme eines eingeschobenen chromatischen Schrittes, herab bis zum kleinen g, also über drei Oktaven, in langsamer Achtelbewegung während zweier Takte, während der zwei folgenden gar in Vierteln. Von dem Zuhörer zu fordern, dass er dies als Gesang, ja als einen der Höhepunkte des gesanglichen Lebens empfinde, das ist eines der kühnsten Wagnisse dieses kühnen Geistes, und gewiss auch eines der bestgelungenen. Man hört häufig den Spruch, dass der Meister sich in der Beschränkung zeige, indem er mit den einfachsten Mitteln Grösstes wirkt. Gehen wir dem noch mehr nach, so finden wir als die eigentlichen Ursachen dieser Erscheinung einerseits eine Eigenschaft, die von der Meisterschaft unzertrennlich ist: nämlich das Vertrauen, das wiederum auf der klaren inneren Vorstellung beruht und jene trügenden Bedürfnisse des

Unreifen nicht mehr kennt, die so oft zur Überlastung, zum Gewühl, und damit zur Trübung eines sonst schönen und klaren Gedankens verleiten. Auf der andern Seite aber darf nicht vergessen werden, dass die Einfachheit, der simple Stil, wie ihn Lichtenberg nennt, eine gefährliche Sache ist, die nur bei grossem Können ihre Gefahren verliert; sie ist wohl der Prüfstein der Meisterschaft, aber nicht etwa erreicht einer die Meisterschaft dadurch, dass er dem Komplizierten, der grossen Spannung und der schweren Arbeit ausweicht. In unserem Fall: was muss alles von Kraftaufwand vorhergegangen sein, damit die genannte Stelle so gewaltigen und zugleich so einzigartigen Eindruck verursacht! Diese Stelle, die, für sich betrachtet, jedermann hätte schreiben können! Nicht das Einfache zu tun ist des Meisters Werk, sondern die Umgebung, die Atmosphäre zu schaffen, in der das Gewohnte zu ungewohnt kräftigem Leben, zu nie dagewesener Blütenpracht und Fruchtbarkeit emporgedeiht. Von diesem strahlenden Beispiel aus mögen auch jene Gebilde ihre Beleuchtung empfangen, die Bruckner innerhalb der dritten Hauptgruppe benützt, in der er sozusagen auf dem Orchester als einem Instrument phantasiert, in allgemeineren, oft nichts Neues besagenden Wendungen, wobei wir aber nicht aus der Spannung entlassen werden und uns oft wie auf einer grandiosen Hochebene geführt, oder über eine solche schwebend fühlen. Auch hier muss, damit dieses Gefühl zustande komme, ein energischer Aufstieg, eine Sammlung und Stärkung der Schwungkraft vorhergegangen sein — und wer hat nur einmal eine Symphonie des Meisters gehört, ohne sofort zu merken, dass dieser gerade über die Kunst der Steigerung, der Kraftentfaltung, besser gesagt, der Kraftaufspeicherung in einem ungewöhnlichen, ja kaum je zuvor erlebten Mass verfügt?

Versuchen wir den musikalischen Inhalt der drei Hauptgruppen des ersten Teils der ersten Sätze zu bezeichnen, so wird es am meisten zutreffen, wenn wir die erste als die des Themas, die zweite als die der Melodie, die dritte als die des Motivs benennen; die letztere wird von einem klar gestalteten Motiv eingeleitet und beherrscht, ob auch die oben besprochenen Phantasieen allgemeineren Charakters sich einschieben mögen. Thema und Motiv möchte ich dabei so unterscheiden, dass unter Thema ein ausgeführteres, zusammengesetzes Ganze, unter Motiv ein kleineres und einfacheres Gebilde zu verstehen wäre. Die c-moll Symphonie von Beethoven z. B. ist danach als durch ein Motiv, nicht durch ein Thema eröffnet zu betrachten; den Anfang der Es-dur Symphonie von Bruckner bildet ein Motiv, dessen Weiterführung bis zu dem Abschluss im 18. Takt erst ein Thema erstehen liesse. Themen im vollsten Sinn wären je die ersten Hauptgedanken der A-dur- (VI.), der E-dur- (VII.) und der c-moll- (I., II. und VIII.) Symphonieen. Die erste Hauptgruppe verläuft bei Bruck-

ner meistens in gedrängter Weise, die „Gruppe der Überleitung" zur nächstfolgenden Hauptgruppe ist oft mehr ein Ausklingen der ersten denn eine eigentliche Vorbereitung des Kommenden; in dieser untergeordneten Gruppe lässt er weniger feste Gewohnheiten sehen; charakteristisch ist dabei die Vorliebe für Generalpausen, die den Einschnitt markieren und die Aufmerksamkeit auf ein neues sich sammeln lassen. Und wie neu ist dieses Kommende! Wie völlig anders klingt doch die gesangliche Gruppe als die vorhergehende des Themas, wie aus ganz anderem Stoffe, wie mit ganz anderen Kräften ist sie aufgebaut! Ist die Hauptform wirklich eine Trägerin von Gegensätzen: nun so hat sie Bruckner am besten verstanden, er hat auch mit dem Charakter der gesanglichen Gruppe grösseren Ernst gemacht, und er zeigt auch hierin mehr Können als seine Vorgänger; aus dem Gesangsthema wird ein breites, ein grosses Melos. Weit erheben sich die Bogenlinien seiner Gesänge über das uns vertraute Mass; er lehrt uns wieder, was es eigentlich um eine Kunstmelodie, d. h. eine langgesponnene, gegliederte, kühngewölbte und schöngeschwungene Melodie ist! Vielen ist das so neu, dass der häufige Eindruck, bei noch kurzer und wenig eingehender Bekanntschaft mit seinem Stil, dahin geht, dass man die Gesangspartieen seiner ersten Sätze als dem Adagio vorweggenommen ansehen möchte, bis man, mit noch grösserem Erstaunen, im Adagio das ariosmelodische Leben zu noch weit tieferer Wirkung, zu noch höherer Kraft, Eindringlichkeit und Wucht gesteigert sieht.

Klare Unterscheidungen zu lieben, ist das Zeichen eines klaren, eines entschlossenen und tapferen Geistes; der Wille, ausgebildete Typen zu achten und zu verwerten, wenig ausgebildete zu verschärfen ist ein höchst verdienstlicher, er führt allein zu dem unbestreitbaren Fortschritt einer Kunstgattung. Die zerfliessende Form, die Symphonieen in einem Satze und ähnliches mögen noch soviel Stimmung erwecken, noch soviel psychologisch interessante Momente und Entwicklungen bieten: sie sind doch die Zeichen sei es der Auflösung, des Niedergangs, sei es einer Zwischenzeit. Der wahre Fortschritt der Kunst ist immer mit der gesteigerten Ehrfurcht vor der Form, mit deren immer deutlicheren Herausbildung und Befestigung verbunden. Wer daraufhin den Bau der Werke Bruckners betrachtet, der wird, je mehr ihm an der Kunst gelegen ist, mit desto grösserem Dank seinen Namen nennen.

Zur Technik

Um die einzelnen Gruppen eines Satzes so auseinanderzuhalten, dass der Zuhörer sich überall leicht orientiert, hatten die Klassiker und ihre Epigonen die Gruppen in der Exposition tonartlich unterschieden, indem

sie der Gruppe des Hauptthemas, die naturgemäss von der Haupttonart beherrscht war, die des Gesangsthemas in einer quint- oder terzverwandten Tonart entgegenstellten; jede Gruppe behielt im ganzen ihre Tonart bei, freilich auch mit zunehmender Freiheit. Bruckner hatte sowohl das Recht als den Anlass, durch häufigeres und mehr ausgedehntes Modulieren die tonartliche Einheitlichkeit zu gefährden. Das Recht hatte er: denn einmal versteht er es, die Gruppen durch schärfere Ausprägung ihres Charakters, also durch grössere innere Kontrastierung zu sondern, sodann vermag er die Unterschiede zwischen dem freieren, mehr spielenden Modulieren, wie es innerhalb der Bewegung und des Schwungs wohl angebracht und natürlich ist, und dem eigentlichen Übergang, dem bewussten, willenskräftigen und entscheidenden Betreten einer Tonart, so dass diese als gewollter, beabsichtigter Tatbestand leicht erkennbar wird, immer festzuhalten, dank einer unerhörten Beherrschung der harmonischen Kräfte und Übersicht über ihre Eigenschaften. Den Anlass gab einmal die Ausdehnung der Symphonie, die reichere Ausgestaltung der einzelnen Gruppen, sodann aber die einfache Tatsache, dass ihm reichere harmonische Mittel zu Gebot standen, wie sie vor ihm teils durch den Erfindungsgeist Liszts und Wagners — freilich zu ganz andern Zwecken! — teils und noch mehr durch Bruckners eigene Kraft des Könnens und der Spekulation geschaffen worden sind.

Das innerste Recht und den innersten Anlass freilich nahm er aus dem Wesen und dem darin einbeschlossenen Willen der Musik, als welche von ihrer Natur aus modulieren will. Um dies zu bestätigen, darf man nur an den Quintenzirkel erinnern, der ja alle Tonarten durchläuft, indem die nächstliegende und natürlichste Akkordfolge, das Verhältnis der Dominante zur Tonika, immer fortgesetzt wird. Wie nun Bruckner diesem immanenten Willen der Musik, zu modulieren, nachgegeben, wie er ihn zugleich gebändigt hat, um ihn zum Aufbau der grossartigsten Zusammenhänge zu benützen — das an den harmonischen Entwicklungen und Steigerungen zu studieren, gehört zum Lehrreichsten von allem, was uns das Studium der Meisterwerke der Tonkunst bieten kann.

Der Zug der Bedächtigkeit, die Neigung zu erschöpfender Behandlung des Stoffes, zur folgerichtigen Entwicklung mit liebevoller Berücksichtigung der Mittelstufen, das Vermeiden des launisch Sprunghaften gibt der Musik gerade da, wo sie ein von innen heraus wirkendes Drängen darstellt, etwas einzigartig Grandioses, das den Eindruck des Unentrinnbaren hervorruft. Man betrachte die Stelle vor der Wiederkehr des Hauptthemas im ersten Satz der A-dur Symphonie (den Abschluss der Durchführung): in den langsamen und stetigen Harmoniegängen ist eine übergrosse Gewalt in geordneter Tätigkeit, Kraftäusserung und -hemmung zugleich, beide in

riesigem Mass, lassen uns eine göttliche Geduld und Besonnenheit wie auch eine göttliche Macht als an der Arbeit erscheinen, so dass wir wie vor einem Weltgeschichtlichen oder Schöpfungsgeschichtlichen zu stehen, oder Zeugen eines grossgearteten Naturvorgangs, etwa eines Sonnenaufgangs auf dem Meere zu sein glauben, eines Schauspiels, das nicht für uns bestimmt ist und darin seine Grösse hat, das uns packt und ergreift, ohne uns aufzustören, dessen Gewalt uns Geringere nicht erdrückt, sondern erhebt, reinigt und grösser macht, von uns selbst befreit.

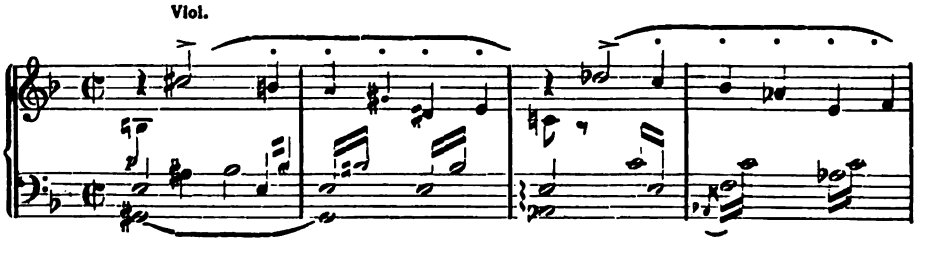
Technisch gesprochen: die Langsamkeit, die Unermüdlichkeit ist das Schwierige; der minder Geübte zeigt sich in dem ungeduldigen Gebaren, der Anfänger erschöpft sich rasch. Dass eine Steigerung eine echte und wahre, also eine Kraftvermehrung, nicht Kraftvergeudung werde: dazu bedarf es des Wissens, der Kenntnis vieler Mittel und ihrer Funktionen, und zu der Auswahl bedarf es der Sorgfalt und Klarheit: eine augenblickliche Erhitzung der Phantasie und Leidenschaft genügt dazu nicht, und um andererseits eine solche Kunst würdigen und begreifen zu können, muss man sich zu nüchternem Sehen entschliessen.

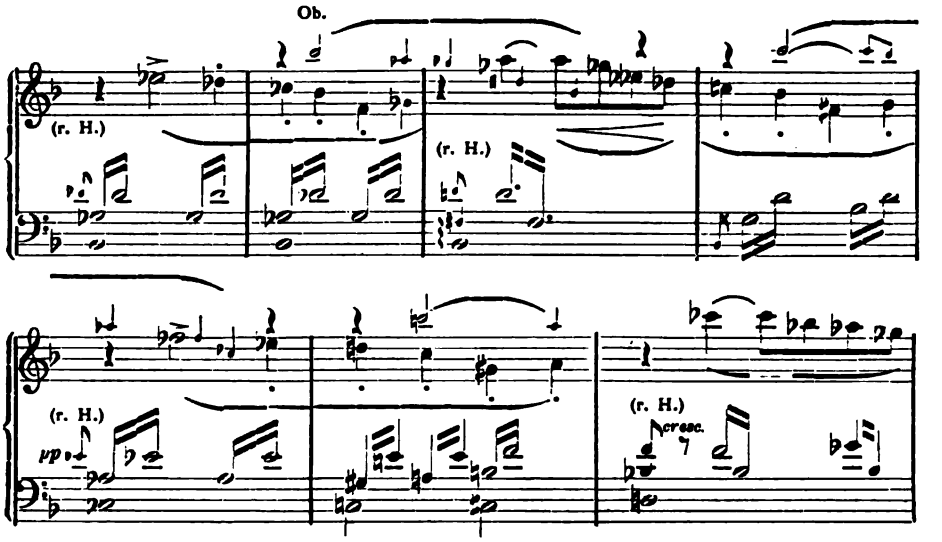
Ich verweise noch, als auf ein kleineres, aber hochstehendes Beispiel, auf eine Stelle im Finale der Es-dur Symphonie, nämlich die Wiederkehr des ersten ruhigen, in ganzen Noten sich bewegenden Hauptthemas (Klavierauszug zu zwei Händen von Josef Schalk pag. 58, zu vier Händen von Ferdinand Löwe pag. 74 u. 75 „mässig bewegt wie zu Anfang"). Das Thema erscheint hier in der Umkehrung und lautet: klein ges, eingestrichen ges, eingestrichen g, je eine ganze Note; beim zweitenmal hebt es wieder auf ges an, auf demselben Akkord wie zuerst (Ges-dur als Sextakkord), es mündet jetzt, statt wie vorhin nach g, nach as (grosser Sekundschritt), das als Septime der Oberdominante zu Es-dur oder es-moll erscheint; beim drittenmal greift die Harmonie wiederum zurück auf den Sextakkord von Ges-dur, das Thema mündet jetzt nach a, das, wieder als Septime interpretiert, den Bass von dem bisher beibehaltenen B nach H zwingt; dem so geschaffenen Oberdominantseptakkord wird diesmal sein Recht; es erscheint e-moll (als Quartsextakkord), das Thema lautet jetzt: g / $\bar{g}$ / b (kleine Terz); es folgt darauf in derselben Gestalt auf: as / $\bar{a}$s / c$\bar{\bar{e}}$s; endlich als: a / $\bar{a}$ / $\bar{\bar{c}}$is (grosse Terz); die gesteigerte Entwicklung wird durch Vorhalte mehr und mehr belebt; in der letzten, entscheidenden Fassung ist das Thema während der beiden ersten Takte in fis-moll, sodann in cis-moll gesetzt, die Verwandtschaft dieser beiden Tonarten ergibt den Eindruck des erreichten Ziels, der Bestätigung des Gewonnenen im Gegensatz zu den vorhergehenden auffallenderen, ungemein anregenden und ausdrucksvollen Modulationen, die wiederum das Ausdrucksvolle und Schwungvolle ihrer Wirkung dem anfänglichen Zögern, der Kraft der Hemmung verdanken,

die in dem dreimaligen Erscheinen des Ges-dur Akkords, besonders in dem zweimaligen Zurückgehen auf diesen, nachdem die Harmonie jedesmal schon ins Fernere gestrebt hatte, beschlossen ist. Wie könnte man solches ernstlich betrachten und nicht von grösstem Masshalten, von reifstem Wollen und klarster Übersicht über die Sachlage seitens des Komponisten überzeugt werden? Wer sieht nicht, dass die Modulationen hier eben nicht zerreissen, sondern gerade zusammenhalten, dass sie dem Aufbau dienen, indem sie die Spannung so verteilen, dass ein einheitlich geleiteter Wille durch die vor- und rückwärtslaufenden Beziehungen als beherrschend fühlbar und deutlich wird? Es ist schon versucht worden, das Modulieren nach seelischen Gefühlen oder nach Ideen geordnet zu begreifen, so dass ein allmähliches Übergehen in andere Tonarten als eine allmähliche Entwicklung in andere Empfindungen und Vorstellungen, ein mehr plötzlicher, jäher Übergang als ein plötzliches Überspringen in andere Gebiete des Fühlens und inneren Schauens, oder als ein unvorbereitet Überfallenwerden durch etwas Neues und Fremdes zu deuten wäre, wobei überdies das Mass der Entfernung der Tonarten dem Mass der Entfernung der ausgedrückten Gemütsverfassungen oder der beabsichtigten Vorstellungen zu entsprechen hätte. Es leuchtet ein, dass mit solchen Begriffen die Kunst Bruckners nicht erhellt wird, und so mag auch mancher Freund seiner Musik sich schon an dem vielen Modulieren gestossen haben, ehe er dessen innermusikalische Bedeutung, die Funktion innerhalb des musikalischen Aufbaus und Organismus erkannt hat, ehe er eingesehen hat, dass dieser Meister — auch hier wieder weiss ich nichts Besseres zu sagen — die Unschuld des urmusikalischen Willens, wie er sich auch im Modulieren kund gibt, wiedergewonnen hat.

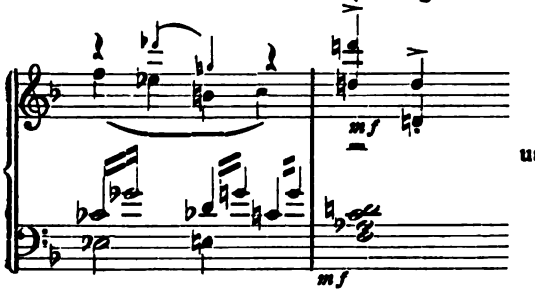
Betrachten wir noch den ersten Abschnitt einer ausserordentlich methodischen und differenzierten Steigerung in Bruckners neunter Symphonie: Klavierauszug von Ferd. Löwe zu zwei Händen pag. 4 oben, zu vier Händen pag. 4 u. 5 unten, vom viertletzten Takt an; grosse Partitur neunter Takt nach A bis B.

(Noch ruhig, doch nicht schleppend)





B. (Anfang des zweiten Abschnitts dieser Steigerung)



usw.

Es kommt hier vor allem auf die Führung des Basses und die Harmonisierung der zweiten Hälfte des zweitaktigen Motivs der ersten Violine an. Der Bass hält sich vier Takte auf gis, er trägt je während zweier Takte den Sextakkord von E-dur und von f-moll; als Vorhalt zu dem letzteren ist der übermässige Dreiklang des dritten Takts aufzufassen; es folgen in gleicher Anlage vier auf das b des Basses gegründete Takte, also zwei Takte Ges-dur, ein Vorhaltstakt und ein Takt g-moll. Von da ab geht der Bass in chromatischen Schritten aufwärts und erreicht je in einer zweitaktigen Periode von ces aus cis und von d aus e; genauer gesagt: er geht von ces nach d, von d nach f, mit dem eine neue Steigerungsgruppe anhebt. Die zweite Hälfte des Hauptmotivs dieser Stelle, das die erste Violine vorträgt, variiert je innerhalb der zwei ersten viertaktigen Perioden zwischen Dur und Moll (zweiter und sechster Takt Dur, vierter und achter Takt Moll); in den zwei folgenden zweitaktigen Perioden behält sie ihre Moll-Gestalt, wird aber anders harmonisiert, und zwar in der

ersten Hälfte des zehnten Takts als in a-moll stehend, in Übereinstimmung mit der früher angewandten Harmonie; in der zweiten Hälfte dieses Takts aber wird den Melodieschritten, die nach der Analogie mit den Vorbildern als zum a-moll Sextakkord gehörend aufzufassen wären, eine neue harmonische Bedeutung aufgezwungen: sie stehen jetzt in der Oberdominante von fis-moll; in dem entsprechenden zwölften Takt wären die zwei ersten Viertel f-es nach Analogie als in c-moll, auf dem Sextakkord stehend, zu erwarten; sie stehen aber in Ces-dur, beziehungsweise, wenn das f berücksichtigt wird, auf der Unterdominante von Ges-dur; die zweite Hälfte des Takts wird vom C-dur Sextakkord beherrscht, und zwar fällt auf das dritte Viertel ein Doppelvorhalt (h nach c in der Hauptmelodie, des nach c in der Begleitung; mit dem des erkennen wir den Akkord als die Oberdominante von f-moll. Da das letzte Viertel also die Auflösung des Vorhalts bietet, so ist der Abschluss dieser ersten Epoche der Steigerung ebenso wirksam, als in dem vorhergehend entsprechenden zehnten Takt die gegenteilige Fassung zum Weiterdrängen tüchtig war; dort nämlich entfernte sich das vierte Viertel von der Konsonanz (gis, Quinte) des dritten in die kleine Vorhaltssext a, deren natürliche Auflösung durch das Zurückbiegen der Melodie nach der Quinte gis geschähe, aber durch den Synkopen-Charakter des Motivs verhindert wird; die Möglichkeit des gis auf das erste Viertel des folgenden (elften) Takts wäre ja durch die weitergerückte Harmonie nicht ausgeschlossen; statt dessen tritt jedoch ein neuer Vorhalt von ces nach b in der Violine auf; den Sinn ihres Melodiegangs: gis-a-ces-b als Erweiterung von gis-a-b macht die kleine Oboefigur h-a im elften Takt deutlich; ihr h bereitet den plötzlich hohen Einsatz der Violine auf ces vor; die Beantwortung des grossen Sekundschritts der Oboe durch den kleinen der Violine erinnert an die Antwort des-c im dritten Takt auf cis-h im ersten Takt; obgleich die harmonischen Verhältnisse nicht dieselben sind, und trotz des Unterschieds in der Instrumentation ist die Beziehung doch unverkennbar. Der Vorhalt des-c im dritten Takt ist an sich schon eine Verschärfung seines Vorbilds im ersten Takt; da er überdies auf dem übermässigen Dreiklang as e c steht und auf einer durch Synkopierung betonten halben Note und dazu allein steht, ohne Umspielung und Ausfüllung des Takts durch bewegtere Figuren, so ist in ihm eine grössere Kraftansammlung, ja eine Pressung hergestellt, die im allgemeinen den Antrieb zu der folgenden Entwicklung bildet, im besonderen das etwas sprunghaft einfallende Ges-dur im fünften Takt rechtfertigt; in sinnreichem Gegensatz dazu erscheint in der Parallelstelle im neunten Takt as-moll anstatt As-dur, eine weichere Verbindung, nachdem im siebenten Takt, der sonst dem dritten Takt zu entsprechen hat, die Pressung vermieden worden und fliessendere Be-

wegung entstanden war; immerhin wird zu der vollen Wirkung des anstatt c eintretenden ces des Basses die Erinnerung an die Durharmonie im fünften Takt, und die leise Erwartung eines c gehören, denn nur so kann der schöne Eindruck des weiteren Ausholens im Bass zustande kommen.

Es ist mir bei ähnlichen Erklärungen im Gespräch oder im Unterricht häufig der Zweifel daran begegnet, dass der Autor alles das in dieser Weise erwogen habe. Darüber ist folgendes zu sagen:

1. Es ist wahrscheinlicher, dass ein reifer Meister weiss, was er tut, als dass er es nicht weiss.

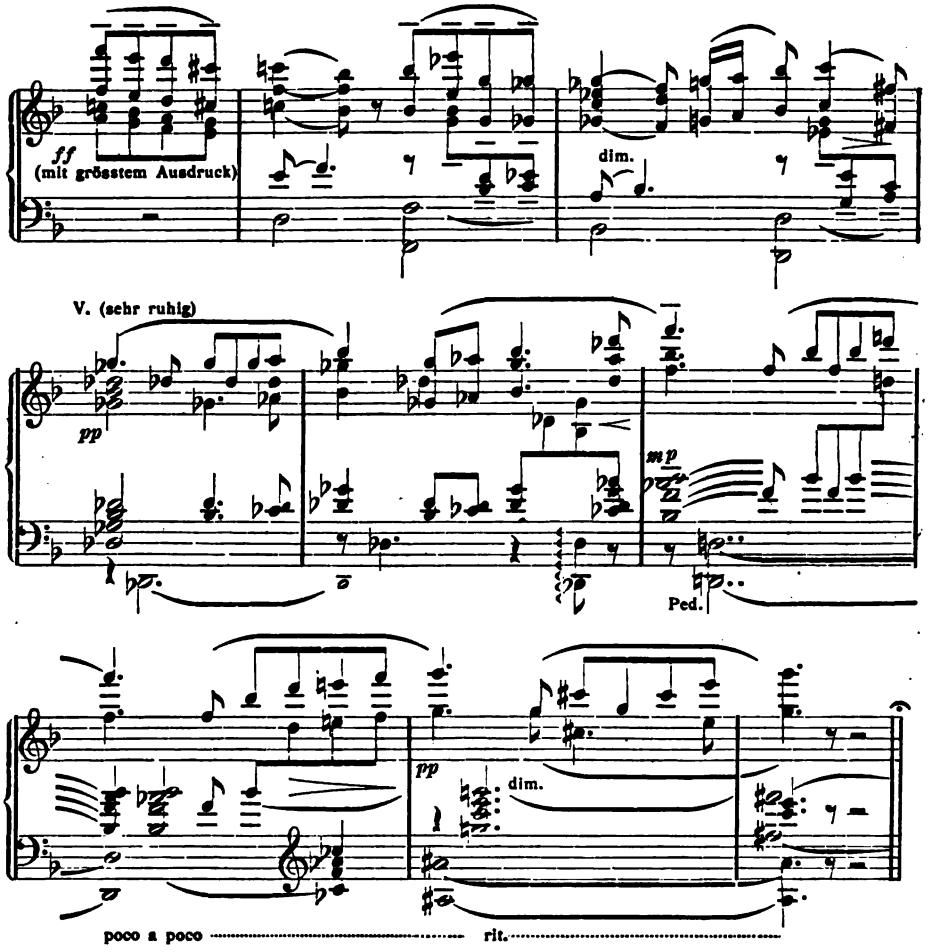
2. Ob er es gerade auf diese Weise überlegt, ob er sich alles begrifflich ausdenkt, sei dahingestellt; man darf wohl annehmen, dass er musikalische Wirkungen manchmal unmittelbar musikalisch erfindet, ja auch das Bedürfnis danach als ein unmittelbar musikalisches empfindet, also ohne sich die Sachlage begrifflich zurechtzulegen; aber das enthebt den Betrachtenden nicht von der Pflicht der Klarheit, und der Lernende lernt am besten durch Begriffe: wie will man ihm sonst das Technische mitteilen? wie ihn nur auf das Geleistete aufmerksam machen? Die Begriffe erhellen das Ziel und den Pfad; und auch der Meister, der soweit gekommen ist, sie entbehren, ihrer Vermittlung entraten zu können, wurde doch durch sie zum Meister, wenn er anders nicht auf grossen Umwegen zur Meisterschaft gekommen ist.

3. Auch das zufällig Erreichte will einmal seiner selbst bewusst werden, es darf nicht ausgeschaltet werden, wenn die Lebensgesetze der Musik erkannt werden sollen.

4. Eine wie grosse Rolle auch der glückliche Zufall bei der Konzeption sowohl als auch bei der Ausgestaltung spielen mag: nur der Künstler mit geklärtem, mit geschultem Blick entdeckt all das Glück, das ein Zufall bringen kann, ja man möchte sagen, der günstige Zufall stellt sich erst bei einem hohen Grad von erreichter künstlerischer Kraft ein, er ist, theologisch gesprochen, nicht gratia gratisdata, praeveniens, sondern gratia subveniens.

Eine Untersuchung der folgenden Abschnitte unserer dreiteiligen Steigerung (von B und C der Partitur an) sei dem Leser überlassen, sie wird nicht nur einzelnes Wertvolle aufzeigen, sondern auch mehr und mehr zur Bewunderung der Kunst führen, mit der die drei verschiedenen Charaktere der drei Teile aufgestellt und durchgeführt sind: in dem ersten ein stetiges Drängen, im zweiten ein beschwingtes Streben, im dritten eine zitternde Ungeduld, genährt durch die Ahnung des vor der Erscheinung stehenden zweiten grossen, des eigentlichen Hauptthemas, dessen gewaltige und herrliche Ankunft durch die lange Steigerung angemeldet und herbeigeführt, herbeigezwungen worden ist.

Nur in Kürze sei noch auf ein Gegenbeispiel, ein Antiklimax, hingewiesen, in demselben Satz pag 27 des zweihändigen, pag 36 und 37 des vierhändigen Auszugs, grosse Partitur zwei Takte vor V, acht Takte vor dem Doppelstrich mit der Fermate:



Die melodiöse Oberstimme geht von $\overline{\overline{c}}$ einen Ganzton nach $\overline{\overline{b}}$, im nächsten Takt von $\overline{\overline{ges}}$ einen Halbton nach $\overline{\overline{f}}$ abwärts, um im darauffolgenden Takt während eines punktierten Viertels zu ruhen, also so lange, als vorher der Vorhalt (erstes Viertel) mit seiner Auflösung (erstes Achtel des zweiten Viertels) währte. Beim erstenmal setzte die Vorhaltsnote $\overline{\overline{c}}$ frei ein, beim zweitenmal wurde die Vorhaltsnote $\overline{\overline{ges}}$ vorbereitet, dadurch die Bewegung abgeschwächt; das drittemal erscheint das $\overline{\overline{ges}}$ als Konsonanz, als in Ruhe befindlich, Ges-dur herrscht während zweier Takte;

sein Eintritt verdankt seine Schönheit eben dieser sorgfältigen Verminderung der Schwungkraft, die nicht weniger Können verrät als deren Vermehrung bei den Steigerungen. Die folgenden Modulationen stören diese Abschwächung nicht, sondern bestätigen die gewonnene Ruhe und den endgültigen Abschluss dieser ganzen Hauptgruppe; sie haben keinen ins Weite strebenden Willen mehr, sie sind nur noch ein Schwanken der Harmonie, am besten zu erklären als mechanische Reflexe, als Nachspiel der im vorhergehenden beruhigten Wallung, was vor allem die Führung des Basses deutlich macht; das abgeschwächte B-dur (Sextakkord mit kleiner Septime as, vierter Takt vor dem Doppelstrich) ist eine leise Erinnerung an das energischere B-dur im ersten Takt der besprochenen Stelle; die letzte Septimenharmonie cis h e g ist eine schwache Anknüpfung an das vorige Ges-dur; sie verklingt geheimnisvoll in der Auflösung nach dem verminderten Septakkord cis e g ais, worin wiederum ein letzter Abschied des Vorhaltsthemas liegt; der Wille ist jetzt ganz ausgelöscht, der Stoff ist erschöpft und der Inhalt der ganzen Gruppe für immer erledigt, die letzte Hauptgruppe des Motivs, die man die epische nennen möchte, tritt nun in das geräumte Feld. Wie ganz anders war die Behandlung im ersten Teil des Satzes, wo trotz des Diminuendo des ekstatischen Gesangs dessen Kraft eben sich noch nicht ausgelebt hatte und die Hoffnung auf ihre spätere Wiederkunft in dem Zuhörer erwecken musste.

Das Angeführte möchte genügen, um die Behauptung zu rechtfertigen, dass Bruckners Musik eben nicht nur gefühlt, sondern, dass ihre Form in hervorragendem, ja in überragendem Mass durchdacht ist, dass die Technik der musikalischen Komposition wie auch die Lehre von ihr die grössten und wichtigsten Bereicherungen durch sie erfahren hat und erfahren wird. Wäre es selbst so, dass Bruckner seine sämtlichen harmonischen Mittel von andern, vor allem von Wagner und Liszt abgelernt und übernommen hätte: er wäre doch der Erfinder ihrer eigentlicher musikalischen Anwendung, er hätte sie erst in einen grossen Staat musikalischer Wesen eingegliedert, er wäre auch hier der Erlöser, der das gute Gewissen der Harmonieen wiederherstellt, die sich nun, um ihre Existenz zu rechtfertigen, nicht mehr als den Ausdruck eines Seelenzustands, als Darstellung eines bildlichen Geschehnisses geben, nicht mehr hinter eine „Idee“ verkriechen müssen. Die grosse Entwicklung der Musik, wie sie innerhalb des Schaffens Beethovens anhebt und zur „Musik als Ausdruck“, zur „symbolischen“ und „Programm“musik geführt hat: sie bricht sich an der Musik als Tatsächlichkeit, als Form und Stoff zugleich, wie sie Bruckner gebildet hat, als die grosse, entscheidende Synthese nach der grossen, in ihrer Pracht und Eindringlichkeit überredenden und gefährlichen Antithese. Bruckner knüpft in dieser Betrachtung seiner Stellung zu der

Kunst selbst, nicht an Beethoven, nicht an Wagner und Liszt, sondern an Mozart, und vor allen an Johann Sebastian Bach an.

Ist es nötig, erst zu fragen, ob Bruckner mit seiner Art zu instrumentieren, soviel er auch hierin von Wagner gelernt hat, doch ganz andere Ziele verfolgt als dieser? Die Farben seines Orchesters sind die sattesten, der Klang, ob zart, ob üppig, immer schön und vornehm; hier geheimnisvoll und bestrickend, dort von hinreissender Gewalt, von fabelhafter Pracht (Bruckner liebt den Flitter nicht, aus Ehrlichkeit und Sachlichkeit, überdies aus Liebe zum echt Prunkvollen und Pompösen); auch seine Gegner, selbst seine Feinde und die Verächter seiner Form konnten sich dem Eindruck dieses Teils seiner Kunst nicht entziehen; trotzdem ist in der von Richard Strauss besorgten und vermehrten Neuausgabe der Instrumentationslehre von Berlioz kein Beispiel aus seinen Werken aufgenommen. Anfänglich befremdet darüber, dass auch in der Vorrede ein Hinweis auf diesen Meister fehlt, sah ich doch bald ein, dass diese Unterlassung in diesem Zusammenhang keine Versäumnis war. Wo die besonderen Eigenschaften der einzelnen Instrumente in erster Linie nach ihrer Verwertbarkeit zur Erregung besonderer, abgegrenzter oder auch mehr verschwommener Stimmungen, psychischer oder nervöser Zustände dargestellt sind, wo der Gesichtspunkt der massgebende ist, wie das Genie eines Hektor Berlioz und Richard Wagner die „gewaltigen Klangphänomene dem Orchester entlockte, um unerhört neue und grosse poetische Gedanken, Empfindungen und Naturbilder zu tönendem Leben erstehen zu lassen": da, glaube ich, ist Bruckners Kunst nicht gut einzureihen. Ob das Buch, in das sie einzureihen wäre, schon geschrieben ist, weiss ich nicht: ich kenne nur poetische oder malerische Instrumentationslehren, keine musikalische. Wenn es aber richtig ist, was viele empfinden, dass bei Bruckner die Wahl der Instrumente eine so vollkommene ist, dass sie oft gar nicht mehr als Wahl erkannt wird, dass es ist, als ob ein Thema nicht dem und jenem Instrument gegeben, seine Umbildung einem andern übertragen, sondern vielmehr von dem Instrument begehrt würde, als ob die Instrumente sich selbst für ein Thema, ein Melisma meldeten: wenn das also richtig empfunden ist, so ist Bruckner nicht nur in der Mischung des ganzen Orchesters, sondern auch in der Kenntnis des Charakters der einzelnen Instrumente als Solostimmen der grössten Meister einer, der grössten und der zukunftsreichsten, und auch hier der Musiker des guten Gewissens, im echtesten Sinn ein Schaffender.

Ausblick

In einem Gespräch, in dessen Verlauf er die Schönheit und Gewalt der Brucknerschen Musik anerkannt und gerühmt hatte, äusserte ein in

den letzten Jahrzehnten berühmt gewordener Komponist: „aber er (Bruckner) hat eben doch Manier". Mit dieser Wendung wurde die Unterhaltung abgebrochen, und es blieb mir, dem Dabeistehenden, überlassen, zu verstehen oder misszuverstehen, was damit gemeint war. Offenbar sollte dieses Wort eine erhebliche Einschränkung des vorher gezollten Lobes bedeuten; schwieriger schien es zu bestimmen, was das Wort Manier besage, und danach war noch zu fragen, warum das damit Bezeichnete den sonstigen Wert der Kunst Bruckners herabmindere.

Man spricht von guten und von schlechten Manieren, und man wird wohl am besten das Wort „Gewohnheiten" zur Verdeutlichung dieses Begriffs heranziehen dürfen, wenn dieser auch noch nicht dadurch übersetzt oder gar gedeckt ist. Das Wort selbst scheint je nach dem Gebiet, auf das es angewendet wird, guten oder üblen Geschmack zu haben. „Er hat Manieren" sagt man von jemand, der sich anständig im Leben, genauer: in der Gesellschaft zu bewegen weiss, es heisst soviel, als dass er gute Gewohnheiten im Umgang hat, dass er sich den zur Gewohnheit, zur Sitte gewordenen Formen des Umgangs angepasst hat. Wenn dagegen von einem Künstler gesagt wird: „er hat Manier", so bedeutet das wohl auch, dass er in der Art seiner künstlerischen Äusserungen, in seinem Schaffen feste Formen zeigt, dass in verschiedenen Werken dieselbe Behandlung des musikalischen Stoffs wiederkehrt, dass er Vorliebe für bestimmte Mittel hat. Dass nun dieses bei Bruckner zutrifft, ist für jeden einleuchtend, der nur einige Werke von ihm gehört hat. Nach der oben versuchten Bestimmung des Ausdrucks: „Manier" in seiner Anwendung auf den Künstler wäre nun aber noch nicht einzusehen, wieso er einen Vorwurf einschliesst. Denn der Künstler, dem „Manier" zugesprochen wird, nimmt ja noch nicht einmal an dem allgemein Gewohnten teil, er sagt darum noch nicht das, was alle sagen; in diesem Fall nämlich würden seine Werke „konventionell" genannt; vielmehr ist seine Manier das, woran man eben ihn selbst, oder seine Schüler als Schüler, seine Nachahmer als Nachahmer erkennt, es ist sein geistiges Eigentum, bestehe dies nun in der Erfindung eines Mittels oder in dessen eigenartiger Anwendung. Um nun die leicht und schnell zu erkennende Eigenart als Mangel anzusehen, muss man entweder das kunstgeschichtliche Rätsel mehr lieben als das Kunstwerk, oder aber man muss der festen Form selbst Misstrauen entgegenbringen, ein bewährtes Kunstmittel zugleich freudig begrüssen und den Autor auffordern, nun aber ja nicht oft, und höchstens noch ein paarmal, meinetwegen, damit wiederzukommen.

Also wirklich und im Ernst möchte das jemand meinen und wünschen? Dass Bruckner Dinge sagt, denen er nicht nur für einen Fall Geltung beimisst, dass er Formeln benützt und erfindet, die auch in einem andern

Werk verwertet werden können, und dass er demgemäss das Gefundene wiederholt verwertet, das Gültige öfters tut: das sollte ein Fehler oder auch nur ein Mangel sein? Im Gegenteil: Heil jeder Wahrheit, die nicht nur einmal gilt, heil jeder Formel und jeder Form, die sich bewährt, und je öfter, desto besser bewährt hat! Und nun sei noch ein Geheimnis verraten: es gehört mehr, viel mehr Zucht, Geist und Kraft dazu, etwas Gültiges zu finden, als der Laune eines Augenblicks impulsiven, spontanen Ausdruck zu verleihen.

In der Tat aber ist heute alle Welt voll davon, dass jedes wahre Kunstwerk ein Einmaliges ist, das sowohl seinen Stoff, als auch ebendamit die Darstellungsart für sich hat, dessen Form im ganzen oder teilweise zu wiederholen dem Autor selbst eine Art Armutszeugnis ausstellt, jedem andern aber als ein Eingriff in fremdes Recht und Eigentum verwehrt werden muss. Nun haben ja selbst über die Benützung der Erfindung eines andern, z. B. eines zeichnerischen Kompositionsschemas, die grossen Künstler der italienischen Renaissance anders gedacht; wieviel mehr wären sie befremdet, und wahrscheinlich belustigt gewesen, wenn man ihre Werke als „nicht frei von Manier“ mit einem gewissen nachsichtigen Bedauern bezeichnet, wenn man ihnen zu verstehen gegeben hätte, dass jenes Schema sich zwar recht brauchbar zur Füllung, Ordnung und Gliederung des Raums erwiesen hat, dass es nun aber auch mit dem einen Fall der Anwendung oder höchstens noch mit zwei drei Varianten sein Bewenden haben müsse, und dass es vollends ganz unzulässig sei, dass ein anderer sich der Erfindung bemächtige. Wie? was brauchbar ist, sollen wir meiden? was wir Gutes sehen und lernen, sollen wir liegen lassen? was wir können: dürfen wir das nicht tun? ist das nicht unser?

Man sieht: diese Leute waren so weit von unserem wichtigen und heilig geachteten Begriff der Persönlichkeit entfernt, sie hatten eine Auffassung der Kunst, eine Stellung zu ihr, die so tief unter der heutigen stand, dass sie nicht nur sich von einer gewissen Manier nicht ganz frei hielten, sondern nicht einmal schämten, Vorgefundenes zu entlehnen, und zwar sowohl von sich selbst, als auch von einzelnen ihrer Kollegen und sogar von der Konvention, wie sie es gerade brauchen konnten.

Man mache es sich doch klar: nach den heute gehandhabten Massen gemessen muss das italienische Cinquecento eine Zeit der unentwickelten oder der zerfallenden Kunst genannt werden. Wer dieses Urteil nicht über sich bringt, der möge es doch über sich bringen, den Masstab fortzuschleudern: er wird wahrhaftig nicht viel verlieren! Man stelle sich einmal aufrecht und gerade vor die Frage: kommt es mehr darauf an, dass das Werk eines Künstlers gelinge, oder mehr darauf, dass seine Originalität

intakt bleibe? Ist es wichtiger, dass das Werk klar, verständlich und überzeugend werde, oder dass es nichts sonst gleiche? Steigen wir einen Grad höher: ist ein Schema, eine Form etwas Totes oder etwas Lebendiges? Ist eine Kunstform etwa der Form zu vergleichen, in die etwas hineingegossen wird, oder ist sie ein Lebens- und Werdegesetz der künstlerischen Erscheinung, das Gesetz einer schaffenden, produktiven Kraft, wie das Naturgesetz für die Erscheinungen der uns umgebenden Welt? Noch weiter gehen wir mit der Frage, die für die Entscheidung die wesentliche sein möchte: gibt es eine Kunst, oder gibt es nur künstlerische Persönlichkeiten? Es gab eine Kunst, das ist gewiss; es gab Zustände, in denen ein Künstler von den andern zu lernen strebte und wo dies zum Vorteil seiner Werke ausschlug, es gab Zeiten, in denen Schulen geblüht und reife Früchte getragen haben.

Entfernen wir uns weiter und immer weiter von einem solchen Zustand oder kommen wir ihm wieder näher, sind wir ihm vielleicht schon viel näher als wir wissen? und käme es nur auf die Klarheit über diese beglückende Nähe an, um eine Möglichkeit wirklich zu machen, deren Verwirklichung eine wahrhaftige Erlösung wäre? Wenn ich darzulegen unternommen habe, dass in Bruckners Werken ein Fortschritt der Musik errungen ist, weil in ihnen die Form befestigt wurde, so möchte ich nun noch den Schluss daraus ziehen. Wer nicht sich selbst, eigene Erlebnisse durch Musik ausdrückt, wer nicht durch Musik von etwas anderem spricht, sondern Musik selbst redet, Musik tut: sollte der noch als Schaffender allein stehen müssen? Und was soll man ihn Meister nennen, wenn seine Kunst nicht Schüler heranbilden wollte? Hat Bruckner feste Formen aufgestellt, grosse Typen geschaffen, die Gruppen innerhalb der einzelnen Sätze als musikalische Charaktere herausgebildet; hat er die Riesenarbeit unternommen und siegreich vollendet, einen bis zu seiner Gegenwart ins Ungeheure angewachsenen Schatz von Ausdrucksmitteln ans Licht zu fördern und selbst zu vermehren; hat er die Schöpferkraft, diesen noch unvollkommenen Lebewesen, die sozusagen noch im Mutterleibe der Poesie und der bildlichen Vorstellungen gefangen lagen, den Lebensgeist der Musik einzuhauchen, hat er ihnen die Unschuld des kräftigen und tüchtigen Lebens mit auf den Weg gegeben: so hat er nichts Geringeres vollbracht, als das Mitteilbare, in grosser Allgemeinheit Gültige, das Objektive erwachsen lassen.

Ob Bruckners Werk eine Schule der Symphonie in Wirklichkeit begründen wird, das ist Sache der nach ihm Kommenden; die Möglichkeit aber, ja der Wille dazu liegt in seiner Musik. Es ist durch ihn im eigentlichen Sinn mehr Musik in die Welt gekommen, in so vollem Sinn, dass ich nur Bach und Mozart neben ihm nennen möchte. Damit aber

gewiss auch noch mehr Bedürfnis nach Musik! Traut niemand, der um wirksame und edle Kräfte eine Schranke ziehen möchte, traut keinem Kunstfeind in der Maske des Persönlichkeitsverehrers, keinem, der nicht aus ganzem Herzen eine Schule wünscht! Wer die Einsicht gewonnen hat, dass wir noch am Anfang des Geistes stehen, wer auch nur ein wenig Ernst übrig hat für das, was so viele grosse Künstler gegen das Ende ihres Lebens gefühlt und ausgesprochen haben: dass es ihnen ist, als möchten sie jetzt erst anfangen; wer an den Zusammenhang des Geistes der Musik, wer an die Musik als eine Aufgabe des Menschengeistes glaubt, wird der anderes für die heutige Scheu vor der Schule empfinden können als Verachtung? Die Tradition, die Schule ist die Darstellung der Idee, ist die Bedingung einer Kultur, ja selbst Kultur, sie allein kämpft gegen den Wahn der „Persönlichen", gegen die Torheit unseres kargen, dem Geiste feindlich gesinnten Geschickes mächtig und erfolgreich an.

Friedrich Nietzsche sagt einmal von Richard Wagner,[1]) dass ihm nichts ferner gelegen haben könne als der Gedanke einer Schule, die sich an ihn anschlösse (ausgenommen eine Schule der Darstellung seiner Werke). Ob er unrecht damit hat oder recht, ob die Kunst Wagners (auf die kommt es an, nicht auf den persönlichen Wunsch des Künstlers) nach einer Schule verlangt oder nicht, ja vielleicht sogar eine solche abweist: das kann ich nicht entscheiden. Aber ich wüsste nicht, was man über einen Schaffenden, dem man überhaupt noch die Meisterschaft zusprechen will, Geringschätzigeres zu sagen erfinden könnte, als Nietzsche hier über Wagner gesagt hat — zwar mit ganz anderer Absicht, versteht sich, nämlich, um das einzigartig Hochstehende der Wagnerschen Muse zu rühmen. Und umgekehrt: ich wusste nichts Auszeichnenderes über Bruckner zu sagen, als was ich gesagt habe: dass er berufen sei, eine Schule zu begründen, das heisst, eine musikalische Kultur zu schaffen.

[1]) Richard Wagner in Bayreuth S. 190/191.

ANTON BRUCKNER IN FRANKREICH UND ENGLAND

von Rudolf Louis-München

n meiner Brucknerbiographie [1]) habe ich schon darauf aufmerksam gemacht, dass allen nicht durch nachprüfbare Zeugnisse belegten Erzählungen aus Bruckners Leben mit Vorsicht, ja mit einigem Misstrauen zu begegnen sei. Vor allem gilt das von den Berichten, die über seine unerhörten Erfolge als Orgelvirtuose im Ausland — in Frankreich und England — aus der Quelle mündlicher Tradition uns zufliessen. Brunner hat in seiner kleinen Broschüre [2]) alles, was ihm diesbezügliches zu Ohren kam, getreulich, aber auch ganz kritiklos weitergegeben. Liest man bei ihm von Bruckners Triumphen in Nancy, Paris und London, so glaubt man in der Tat, der Meister habe an diesen Orten ein geradezu sensationelles Aufsehen erregt, und ist dann höchlich erstaunt, wenn man in den Tages- und Fachzeitungen jener Tage entweder gar kein oder doch nur ein sehr dürftiges Echo dessen findet, was angeblich ein so grosses Ereignis gewesen sein soll. Wie diese Übertreibungen zustande kamen, lässt sich unschwer begreifen. Sie gehen wohl einerseits auf Bruckner selbst, anderseits auf seine Freunde zurück. Der Meister selbst, der schon im Heimatlande allen Anforderungen des praktischen Lebens als hilfloses Kind gegenüberstand, wusste natürlicherweise erst recht nicht aus und ein, wenn er in fremdem Lande weilte. Nicht nur, dass er da für das eigene Tun und Treiben ganz auf den Beistand seiner Umgebung sich angewiesen sah, auch das, was um ihn herum vorging, was er erfuhr und erlebte, musste seine Unkenntnis aller Verhältnisse in wunderlich verzerrten Formen widerspiegeln. Nach Erfolg und Anerkennung dürstend wie jede echte Künstlernatur, dabei von rührender Dankbarkeit für den geringsten Beifall, der ihm gezollt wurde, war Bruckner einer der Menschen, denen es sehr leicht passieren kann, dass sie das, was ihnen an Lob und Auszeichnung widerfährt, überschätzen. Dazu kam dann noch die naive Ehrlichkeit der schlichten Natur des Meisters,

[1]) Anton Bruckner, München und Leipzig bei Georg Müller. 1905. Vgl. S. 111.
[2]) Dr. Anton Bruckner, Ein Lebensbild von Franz Brunner. Linz 1895.

die alles, was sie empfing, für bare Münze nahm und nichts davon wusste, dass es Unterschiede gibt zwischen Ehrungen, die tatsächlich, und solchen, die nur scheinbar eine Ehre bedeuten, dass die Zusammensetzung des Publikums, vor dem man spielt, die Art der Veranstaltung, bei der man auftritt und noch vieles andere mit in Rechnung gezogen werden muss, wenn man Wert und Bedeutung eines künstlerischen Erfolges abschätzen will. So konnte es geschehen, dass ziemlich belanglose Ereignisse, Triumphe, von denen ein anderer nicht viel Aufhebens gemacht, wenn er sich ihrer nicht geradezu geschämt hätte, für Bruckner die Bedeutung von unerhörten, weltbewegenden Ereignissen gewannen; und bei dem, was ihm an Auszeichnung im Ausland widerfuhr, musste das umsomehr der Fall sein, als er — auch darin ein echter Deutscher — von vornherein dazu neigte, fremdes Urteil und Lob dem heimischen gegenüber allzu hoch zu werten.

Für das Weitere sorgten dann die Freunde, die sich beeilten, all diese Dinge — und zwar so, wie sie Bruckner selbst sah — für die Zwecke der Propaganda ihres Meisters zu verwerten. Denn darüber kann kein Zweifel bestehen, dass der Vorwurf der „Bruckner-Reklame", der von den Gegnern des Meisters schon früh [1]) erhoben wurde, im Tatsächlichen nicht immer so ganz unrecht hatte. Wirklich ist von einer anfänglich kleinen, dann immer wachsenden Zahl von Anhängern und Bewunderern für Bruckner von allem Anfang an kräftig und gewiss nicht immer geschickt agitiert worden. Unrecht hatte dieser Vorwurf nur darin, dass er sich eben als „Vorwurf" gab und — unbewusst oder absichtlich — darüber hinwegsah, dass ohne eine energische Propaganda-Arbeit, d. h. also übelwollend gesprochen: ohne Reklame noch kein Künstler — und zumal in neuerer Zeit — zu allgemeinem Ruf und Ansehen hat gelangen können. Der „Reklame" hat es für Wagner und Liszt nicht minder bedurft als für Schumann und Brahms, und wie immer und überall mussten in einer Welt, in der es so laut hergeht, auch Bruckners Freunde schreien, wenn sie sich Gehör und ihrem Meister Beachtung verschaffen wollten. Dass sie dabei manchmal des Guten etwas zuviel taten und gerade bei solchen Ereignissen wie Bruckners ausländischen Orgeltriumphen sich von Aufbauschungen und Übertreibungen — die Gegner nannten es dann „Schwindel" — oft nicht ganz frei hielten, wird man gewiss nicht loben wollen, aber als menschlich begreifen und gerne verzeihen.

Bruckner ist heute als Komponist zu allgemeiner Anerkennung durchgedrungen und seine Grösse als Orgelspieler hat das Zeugnis einwandfreier Zeitgenossen so unanzweifelbar überliefert, dass sie durch nichts mehr verkleinert werden kann. Bruckner steht heute als Künstler und als Mensch, als Tondichter und als ausübender Musiker im Lichte strengster

[1]) Vgl. z. B.: Fliegende Blätter f. kathol. Kirchenmusik 1872. No. 2, S. 16.

historischer Wahrheit so gewaltig und makellos da, dass es zu seiner Ehre nichts weiter bedarf, als dass man alles, was ihn betrifft, so sehe, wie es sich wirklich zugetragen hat. Und so möchte denn auch der nachfolgende Versuch, die Aufnahme, die der Meister als Orgelspieler in Frankreich und England gefunden hat, so darzustellen, wie sie sich in den zeitgenössischen Berichten widerspiegelt, als das aufgenommen werden, was er sein will: nicht als ein kritisches Nörgeln an dem Ruhme des Meisters, sondern als eine Rehabilitierung der geschichtlichen Wahrheit, die — ohne dass man irgend jemand den Vorwurf absichtlicher Fälschung machen könnte — auch in diesem Fall nicht zu ihrem Rechte kam, solange es noch galt, den lebenden Künstler gegen eine Welt voll Teilnahmlosigkeit und Feindschaft um jeden Preis, und koste es, was es wolle — durchzusetzen.

Das „Wettspiel der Organisten" in der „Kathedrale" von Nancy, bei dem Bruckner nach Brunner (a. a. O. S. 17 f.) die drei namhaftesten Bemeisterer der Königin der Instrumente aus Belgien, Frankreich und England besiegt haben sollte, war in Wirklichkeit nicht mehr als die feierliche Inauguration einer neuen Orgel in der Kirche St. Epvre. (Eine eingehende Beschreibung des für die damalige Zeit bedeutenden, 1867 auf der Pariser Weltausstellung preisgekrönten Werkes findet man in „Cäcilia", Organ f. kathol. Kirchenmus. Herausg. v. H. Oberhoffer, Luxemburg 1869, No. 5, S. 41.) Die Rezeption des Instruments fand am 27. April 1869 statt, der an den beiden folgenden Tagen grosse Konzerte auf dem neuen Werke sich anschlossen. Von namhafteren, auswärtigen Organisten waren anwesend: Th. Stern aus Strassburg i. E., Pater L. Girod, Kapellmeister und Organist am Jesuitenkollegium in Namur, Anton Bruckner, E. Duval aus Rheims, H. Oberhoffer aus Luxemburg und R. de Vilbac, Organist an St. Eugène in Paris. Es ist auffallend, dass sogar die Nancyer Lokalblätter von dem Ereignis nicht allzuviel Aufhebens machen. Eine Andeutung, dass Bruckners Spiel das der anderen weit übertroffen habe, findet sich nur im „Journal de la Meurthe et des Vosges", wo es in einem (nicht gezeichneten) Artikel von unserm Meister heisst: „un des meilleurs organistes que nous avons entendus jamais, un homme du goût le plus élevé, de la science la plus vaste et la plus féconde . . . il est organiste à la cour (de Vienne), que nous estimons heureuse de posséder un tel artiste."

Bruckners Triumph in Nancy soll die Veranlassung gewesen sein, dass man ihn nach Paris einlud, wo er dann namentlich auf der Orgel von Nôtre-Dame in der glänzendsten Weise sich hervorgetan habe. Die einzige Erwähnung dieses Pariser Auftretens, die ich bis jetzt habe auftreiben können, steht in der „Gazette musicale" (9. Mai 1869, S. 157). Nach

einem kurzen Bericht über die Nancyer Veranstaltung, bei der „nach einstimmigem Urteil Bruckner in technischer Beziehung unter allen ganz besonders geglänzt habe", fährt der Referent so fort: „L'éminent artiste n'a pas voulu quitter la France sans visiter Paris, et il nous a été donné de l'entendre lundi dernier (3. mai) à l'établissement Mercklin-Schütze,[1]) boulevard Montparnasse. Il a fait preuve, dans plusieurs morceaux de styles différents, de la science la plus approfondie, unie à beaucoup de goût et à une grande vigueur d'exécution." Die Beurteilung, die Bruckners Orgelspiel in dieser Notiz erfährt, ist gewiss rühmlich genug. Sie sticht aber doch ziemlich stark ab von dem, was alsbald die Runde durch die deutschen und österreichischen Blätter machte. So lesen wir z. B. in den „Signalen" (1869 No. 41, 24. Juni): „Anton Bruckner, der rühmlichst bekannte Organist in Wien, feierte kürzlich bei seiner Anwesenheit in Paris einen grossen Triumph als Orgelspieler in der Nôtre-Dame-Kirche . . . Der Erfolg Bruckners, namentlich in der freien Phantasie war so gross, dass Pariser Musikzeitungen[2]) schrieben: ‚Die Orgel von Nôtre-Dame habe an diesem Tage durch Bruckner ihren grössten Triumph erlebt'." Ähnlich in Haberts „Zeitschr. für kath. Kirchenm." 1869 No. 8, S. 63: „Der frühere Domorganist in Linz, Herr Anton Bruckner, gegenwärtig Professor am Konservatorium in Wien, hat bei dem Orgelkonzerte in Nancy, wie das L. W. B. [Linzer Wochenblatt?] schreibt, alle andern Konzertanten weit übertroffen, wurde mit stürmischem, nicht endenwollendem Beifall überhäuft, musste auf allgemeines Verlangen nach Paris mitreisen [!], um dort gleichfalls sich auf der Orgel öffentlich zu produzieren, wo er mit demselben Erfolge ausgezeichnet wurde."

Wie dem aber auch sei: ob man die Nancyer Orgeleinweihung als ein mehr oder minder belangreiches Ereignis ansehen, ob man es wörtlich nehmen will, dass Bruckner „auf allgemeines Verlangen" nach Paris reisen „musste", oder die Version der „Gazette musicale" vorzieht, dass „l'artiste n'a pas voulu quitter la France sans visiter Paris", — so viel steht jedenfalls fest, dass Bruckners Auftreten in Nancy zwar kein sehr grosses allgemeines Aufsehen erregt, dass aber doch die Meinung der Mehrzahl derer, von denen es überhaupt bemerkt wurde, sich dahin geneigt zu haben scheint: dass der österreichische Meister unter den konkurrierenden Organisten einen hervorragenden, wenn nicht den ersten Platz behauptet habe,

---

[1]) Der berühmte Orgelbauer, der auch das Nancyer Werk erstellt hatte.

[2]) Es ist bezeichnend, dass es nur ganz allgemein heisst „Pariser Musikzeitungen". Ohne bezweifeln zu wollen, dass tatsächlich etwas derartiges geschrieben und gedruckt worden war, möchte ich doch darauf hinweisen, dass der Name der betreffenden Zeitung (oder Zeitungen) jedenfalls von dem Einsender der Notiz in den „Signalen" genannt worden wäre, wenn es sich um ein Blatt von Ruf und Bedeutung gehandelt hätte.

und dieses Urteil wurde bestätigt durch den Eindruck seines Pariser Auftretens, von dem freilich nicht bekannt ist, ob und wie weit es ein öffentliches im eigentlichen Sinne des Wortes war.

Ist so von dem Superlativismus der durch Bruckners Freunde verbreiteten Triumphberichte einiges abzuziehen, so wird immerhin ihr tatsächlicher Inhalt durch die „Gazette musicale" im wesentlichen bestätigt. Anders verhält es sich mit Bruckners Auftreten in London. Nach allen den mehr oder minder deutlich als „inspiriert" sich verratenden Notizen der deutschen und österreichischen Musikzeitungen hätte man es da in England mit einem noch viel grösseren und unbestritteneren Triumphe Bruckners zu tun, der überdies durch die Verleihung eines von der Königin Victoria für das beste Orgelspiel gestifteten Preises bestätigt worden sei. Ganz in Widerspruch mit dieser Vermutung findet man nun aber in den gleichzeitigen englischen Tages- und Fachblättern von jenem Ereignis entweder gar keine Notiz genommen, oder an den wenigen Orten wo es geschieht, in einer Weise, die — im günstigsten Falle! — wenigstens das zeigt, dass einzelnen Leuten in London Bruckners Auftreten nicht als ein Erfolg, sondern als eine Niederlage erschien. Ich gebe zunächst einige der „inspirierten" Berichte. J. E. Haberts[1]) „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" 1871, No. 9, S. 69 (auf ganzem Blatt — erste Seite der Nummer — in auffallend grossem Druck und inseratenartiger Umrahmung): „Herr Anton Bruckner, k. k. Hoforganist usw., hat am 6. und 8. August den Sieg über alle Konkurrenten im Orgelspiel in London errungen; sowohl das Publikum als auch die Preisrichter waren entzückt über Bruckners Orgelspiel, und einstimmig wurde ihm der von der Königin für das Orgelspiel ausgesetzte Preis zuerkannt." Inhaltlich damit übereinstimmend: „Musikalisches Wochenblatt" 1871. No. 34 (18. August). Ferner in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (1871 No. 36): „Über die Orgelproduktionen, die der Wiener Hoforganist Herr A. Bruckner in London veranstaltete, schreibt man der ‚Presse': ‚Das sonst so kühle Londoner Publikum zeichnete den hervorragenden Künstler durch enthusiastischen Beifall aus. Mehrmals musste er nach Beendigung des Programms ein paar Improvisationen nachspielen. Herr Bruckner spielte Bach, Händel und Mendels-

[1]) J. E. Habert (1833—1896), der bekannte Kirchenmusiker, ist — und zwar zunächst wohl aus oberösterreichisch-landsmannschaftlichem Interesse — von allem Anfang an sehr warm für Bruckner eingetreten. (Vgl. z. B. in seiner Zeitschrift 1869 No. 8 S. 48, No. 11 und 12, S. 98 ff., 1871 No. 9, S. 75 u. ö.) Dieses Eintreten war Ursache genug, um Bruckner bei den „Cäcilianern", den erbitterten Gegnern Haberts, in Verruf zu bringen. So druckt z. B. Witt in seinen „Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik" (1872 No. 2 S. 16) mit ersichtlichem Wohlbehagen eine (falsche) Skandalnachricht über Bruckners angebliche Verabschiedung vom Wiener Konservatorium nach, ohne sich freilich mit ihr zu identifizieren.

sohn. Bachs neuestes (sic?) Konzert, seine F-Toccata, die Fugen in g-moll, E-dur und cis-moll fanden grossen Anklang. Mendelssohns f-moll Sonate erregte einen Sturm von Beifall. Im übrigen improvisierte Bruckner in geistvoller und in Hinsicht auf kontrapunktisches Wissen und Können staunenswerter Weise über die österreichische und englische Nationalhymne, über Händels Halleluja, über Schubertlieder (mit zarten Stimmen) und über mehrere Volkslieder. Die meisten Vorträge wurden mit wahrem Beifallssturm aufgenommen. Die königliche Kommission bezeugte dem Künstler die höchste Zufriedenheit. Ihm wurde einstimmig der von der Königin für Produktionen auf der Orgel bestimmte Preis votiert."

Demgegenüber steht nun die Tatsache, dass die Londoner Tageszeitungen von Bruckners Londoner Auftreten überhaupt keine Notiz genommen haben. Die „Times" (1. August 1871) zeigen zwar sein erstes „Recital" für den folgenden Tag an. Einen Bericht bringen sie dann aber ebensowenig wie „Standard" und „Daily News". Von den Musikzeitungen schweigen gleichfalls gänzlich die „Musical Times". Eingehenderes über Bruckners Spiel findet sich nur im „Musical Standard" (12. August 1871). Hier wird sein Vortrag der Mendelssohnschen Sonate scharf getadelt und gesagt, dass auch seine Improvisationen die volle Vertrautheit mit dem Mechanismus des Instruments hätten vermissen lassen. Nun ist allerdings unverkennbar, dass der Referent des „Musical Standard" in echt englischem Chauvinismus von vornherein gegen die nichtenglischen Organisten voreingenommen war. Er beginnt seinen Artikel mit einer Beschwerde darüber, dass von englischen Organisten nur Mr. W. Th. Best (1826—1897) zu der betreffenden Konkurrenz eingeladen worden war, und die Tendenz seiner ganzen Ausführung zielt darauf ab zu statuieren, dass die ausländischen Organisten — er nennt ausser Bruckner noch G. W. Heintze aus Stockholm und J. Lohr aus Pest — nicht nur nichts Bedeutenderes, sondern Schlechteres leisteten als das, was auch von einheimischen Künstlern hätte geleistet werden können. Ja, man kann sogar noch weiter gehen und das auffällige Schweigen bzw. Übelwollen der gesamten Londoner Presse gegenüber den ausländischen Organisten [1]) auf verletzte englische Nationaleitelkeit zurückführen und annehmen, dass Bruckner tatsächlich einen grossen Publikumserfolg gehabt habe, der nur von den Zeitungen totgeschwiegen wurde: auf

[1]) „Musical World" vom 19. August übernimmt den Artikel aus dem „Musical Standard" vom 12. ... Immerhin muss Bruckner auf den betreffenden Kritiker einen besonderen Eindruck gemacht haben. Denn nur ihn nimmt er zu besonderer Abschlachtung vor, während er Heintze und Lohr als „modest mediocrity" ganz kurz abtut. — Eine ganz kurze Notiz („several foreign organists have displayed various degrees of merit in different styles and schools") bringen auch „The illustrated London News" vom 30. September 1871.

alle Fälle aber war schon die ganze Veranstaltung dieses „Internationalen Organistenkongresses" wie auch der äussere Rahmen dieser „performances" nicht derart, dass sie innerhalb des Londoner Musiklebens ein wirklich „grosses Ereignis" hätten bedeuten können. Es war damals das Jahr der „Weltausstellung". Die Alberthalle mit ihrer Riesenorgel war als ein Teil der Ausstellungsgebäude erstellt worden. Sie zog das Publikum an, das zusammenströmte, weniger um einem Orgelkonzert beizuwohnen, als um das Gebäude zu bewundern. So hat man sich auch Bruckners „Recitals" nicht als eigentliche „Konzerte" mit bleibender Zuhörerschaft vorzustellen. Sondern man ging eben ein und aus, während die Orgel gespielt wurde, und, wenn sich natürlich immer eine mehr oder minder grosse Anzahl von aufmerksameren Zuhörern fand, so hat sich die Mehrzahl des Publikums bei solcher Gelegenheit gewiss ebensowenig um den Organisten und seine Vorträge gekümmert, wie wenn etwa eine Militärmusik oder ein Orchestrion gespielt hätte. Der „International Congress of Organists" war von dem Hon. Seymour Egerton, dem „Conductor of the Wandering Minstrels" einberufen worden, einer Persönlichkeit, die sich — wenigstens nach dem Urteil des „Musical Standard" (19. August) — in denkbar geringster Weise gerade für eine solche Aufgabe eignete. Was es mit dem angeblich von der Königin Victoria gestifteten Preise für eine Bewandtnis gehabt habe, bleibt ungewiss, da kein englisches Blatt von einem solchen etwas erwähnt. Jedenfalls hat sich die Königin selbst um die Sache gar nicht gekümmert. Sie weilte während Bruckners Londoner Aufenthalt — dessen letztes Recital war, wie es scheint, am 8. August — auf der Insel Wight. Irgend etwas — eine Medaille oder dergleichen — muss wohl zur Verteilung gelangt sein; aber dass eine derartige Prämiierung, selbst wenn eine „königliche Kommission" sie vorgenommen haben sollte, nicht allzuviel bedeuten will, liegt auf der Hand. Überdies muss bemerkt werden, dass es nicht einmal ganz sicher feststeht, ob Bruckner tatsächlich dieser Preis zuerkannt wurde: man findet Notizen, die der von Bruckners Freunden verbreiteten Mitteilung über seine Prämiierung widersprechen (vgl. z. B.: Fliegende Blätter f. kathol. Kirchenmus. 1872. No. 2, S. 16), und in dem auf der Münchener Staatsbibliothek befindlichen Exemplar der Habertschen Zeitschrift ist zu der Nachricht von Bruckners Preiskrönung von unbekannter Hand mit Tinte beigeschrieben: „falsche Zeitungsnachricht".

Wie dem aber auch sei, man wird gut tun, die Bedeutung dieser ganzen Affäre nicht zu überschätzen. Dass dem Meister selbst sein Londoner Erfolg im Lichte eines glänzenden Triumphes erschien und ihm dadurch Mut und Zuversicht gestärkt wurde für die Kämpfe, die er daheim in der Folge noch zu bestehen hatte, das ist gewiss das Wertvollste, ja wohl das einzig positiv Wertvolle daran gewesen.

DAS BRUCKNERSCHE FINALE

von Max Morold-Wien

H Lindloff

Der Vorwurf der Formlosigkeit, der einst so heftig und eigensinnig gegen Bruckner als Symphoniker erhoben wurde, ist heute nahezu verstummt. Nur die letzten Sätze der Brucknerschen Symphonieen scheinen noch immer ein schwer zugängliches Gebiet zu sein. Sogar rechtgläubige Brucknerianer prallen manchmal vor ihren Geheimnissen zurück und flüchten dann zu dem kleinlauten Zugeständnis, der formelle Bau dieser Sätze sei eben doch nicht so meisterlich gefügt wie der aller übrigen. Rudolf Louis, der erste, der das Leben und Schaffen Bruckners mit gleich viel Liebe und kritischem Verständnis in grossen Zügen einheitlich dargestellt hat, gibt jenem Vorurteile die kräftigste Nahrung, indem er von klaffenden Rissen schreibt, die das gewaltige Mauerwerk dieser letzten Sätze durchklüften, und im Hinblicke auf die zahlreichen Änderungen und Verbesserungen, die Bruckner selbst immer wieder vorzunehmen pflegte, geradezu meint, Bruckner habe auch im höheren künstlerischen Sinne mit dem Finale niemals ganz „fertig" werden können, wofür die Nichtvollendung der neunten Symphonie (ohne Finale) ein bedeutsames Symbol sei.

Und doch bleibe ich dabei, dies sei nur Vorurteil. Es fragt sich allerdings, wie der Begriff der Form zu verstehen sei. Aber darüber sind jene, zu deren Herzen Bruckner mächtig und überzeugend gesprochen hat, doch wohl einig, dass es sich bei solchen Betrachtungen nicht um die „Glätte" der Form handeln kann, nicht um die blosse Ausfüllung eines vorhandenen Gerüstes mit einer hierzu geeigneten musikalischen Substanz, sondern vielmehr um die Neugestaltung der Form aus dem Inhalte, um die Zusammendrängung und Verdichtung der Substanz bis zur Bildung eines festen Knochenbaues, der die plastische Gliederung des Ganzen unabänderlich bestimmt. Mit anderen Worten: „es ist der Geist, der sich den Körper baut" (wenn wir von musikalischer Substanz im Gegensatze zur Form reden, so meinen wir ja immer nur das Geistige), und die Form etwa der Werke Beethovens, um hier gleich den höchsten Masstab anzulegen, ist nichts anderes als das „Äussere des Innern", wie Fr. Th. Vischer

ebenso kurz als treffend definiert hat. Der Form Beethovens wäre die Form Mendelssohns gegenüberzustellen, der sich in der Hauptsache damit begnügt hat, seine flüssige Melodik in ein fertiges Gehäuse zu giessen, worin sie dann gleichsam erstarrte. So viel in Schlagworten über das Problem der Form. Wer die Form Beethovens von der Form Mendelssohns nicht unterscheidet, der freilich vermag auch dem eigentümlichen Ringen Bruckners um die Form nicht gerecht zu werden.

Dass Bruckner ein Meister der Form im Beethovenschen Sinne war, hat er durch sein Adagio bewiesen. In diesem Teil der Symphonie ist er Beethoven und Wagner (dem dramatischen Symphoniker, der seine gewaltigsten Vorspiele und die erhabensten Szenen seiner Dramen im Adagio-Charakter gehalten hat) vollkommen ebenbürtig, ohne irgendwie über sie hinauszugehen; denn ein Überbieten des bereits Vollendeten und Mustergültigen, auch nur nach der äusserlich-technischen Seite hin, war kaum mehr möglich, dagegen eine kongeniale und gleichfalls musterhafte Neugestaltung gerade dieser Art von Musikstücken, in der das bloss „Formale" und Technische von jeher einzig dem Empfindungsausdrucke zu dienen hatte, dem wahlverwandten Musiker an und für sich am leichtesten zugänglich. Es liegt also nicht nur an der angebornen Begabung Bruckners — wie Arthur Seidl meint —, sondern auch an der Gattung selbst mit ihrer Einfachheit und Freiheit, ihren grossen Linien und ihrer Bevorzugung des Persönlich-Ausdrucksvollen, dass die einwandfreie Architektur des Brucknerschen Adagio am frühesten erkannt und bisher am lautesten bewundert wurde. Wie wenig Bruckner darauf ausging, neue Formen zu erfinden oder alte Formen zu erweitern, wenn diese alles boten, was der Empfindungsausdruck verlangte, beweist sein Scherzo. Nirgends macht er den Versuch, die streng abgezirkelte Tanzform dieses Teiles nach dem Vorbilde Beethovens lebendiger und mannigfacher zu gestalten, wie es Berlioz und Liszt in ihrer Weise mit Erfolg versucht hatten, nirgends geht er — im wesentlichen — über die Haydnsche Form hinaus, und just die gleichlautende Wiederholung derselben rhythmischen Perioden und die vollständige Wiederkehr des ersten Abschnittes nach dem ländlerartigen Trio scheint ihm soviel „Spass" zu machen, dass er, sonst der Mann der weit ausgreifenden, kühn emporstrebenden Schlüsse, sich hier nicht die kleinste Beethovensche Coda gönnen mag, sondern vielmehr die schulmeisterlich-sorgfältige Bewahrung des Überlieferten und Wohlbekannten eigens mit dazu verwendet, um seinen für diese idealisierten Tänze erfundenen derben und anmutigen Motiven erst ihren schönsten Reiz abzugewinnen. Neben dem beinahe altväterisch konstruierten Scherzo nimmt sich der erste Satz der Brucknerschen Symphonie gewiss sehr frei und ungebunden aus; und doch weiss man, wie peinlich Bruckner bemüht war, die von Beethoven

bis zur Vollkommenheit ausgebildete und von Mendelssohn fertig übernommene Form des ersten Symphoniesatzes in keinem wichtigen Zuge zu durchbrechen. Die Gliederung des Satzes ist bei Bruckner so reich und prächtig, und die einzelnen Glieder sind so beweglich und vielgestaltig, dass selbst ein an Beethoven geschultes Gefühl für formale Zusammenhänge sich hier nicht sogleich zurechtfinden mochte. Die mathematischen Formeln aber, auf die sich die Formung des klassischen Symphoniesatzes zurückführen lässt, sind auch bei Bruckner durchaus anwendbar. Namentlich im Wechsel der Tonarten ist er auch hier viel eher Schulmeister als Revolutionär. So kühn und „modern" er die Episoden und Verbindungsglieder modulatorisch ausgestaltet, so wenig Scheu er vor der üppigsten Harmonik des Stimmengeflechtes und vor den schroffsten Übergängen von einer Grundharmonie zur andern verrät, die entscheidenden Stellen, die Merkzeichen und Höhenpunkte des Satzes stehen doch immer nur in einer Tonart, deren Wahl durch das klassische Muster gerechtfertigt ist. Die Art, wie Bruckner mitten im seligsten Schwunge erhabener Beredsamkeit sich stets wieder der gewohnten Einschnitte und Abschnitte, der „vorgeschriebenen" Verbindung und Gegenüberstellung der Themen erinnert und trotz aller mystischen Verzückung ganz ersichtlich bestrebt ist, die Regeln der Schule zu Ehren zu bringen, hat manchmal sogar etwas Befremdendes und Verwirrendes. Man möchte die paradoxe Behauptung wagen: Bruckner wurde nur deshalb eine Zeitlang für formlos gehalten, weil er sich zu ängstlich an die traditionelle Form hielt; weil er, der imstande war, uns wie ein neuer Beethoven mit fortzureissen, dass wir ihm auf dem steilsten Pfad zum Gipfel folgen mussten, die gebahnten Wege Mendelssohns doch nicht völlig verlassen wollte und daher in gewissen Augenblicken den rechten Stil zu verfehlen schien. Was aber nur cum grano salis zu verstehen ist, da sich hieraus eben der besondere Brucknersche Stil ergab.

Jedenfalls wird nicht daran zu rütteln sein, dass für Bruckner selbst die Form genau so schwerwiegend war wie der Inhalt, und dass seine hohe und reife Künstlerschaft die Form in jedem Sinne, den inneren Aufbau und die äussere Glättung und Abrundung, sicher genug beherrscht hat. Unmöglich konnte es ihm daher schwer fallen, ein gutes Finale zu schreiben. Da gab es ja kein Problem zu lösen. Betrachten wir die klassische Symphonie und ziehen wir zum Vergleiche auch die in Symphonieform geschriebenen Sonaten, Konzerte und Kammermusikwerke mit heran, so erkennen wir im Finale nicht so sehr eine bedeutsame Schlussteigerung, als vielmehr in den meisten Fällen einen fröhlichen Kehraus, dessen leichterer Charakter sich auch durch die Form kennzeichnet. Die ganze Wucht der Symphonie ist gewöhnlich schon im ersten Allegro ausgedrückt, dessen Stimmungsgehalt im folgenden Adagio ins Tragische oder ins Romantisch-

Schwärmerische gewendet und so noch vertieft und bereichert wird, worauf das Scherzo wieder die lustigen und kräftigen Elemente des ersten Satzes hervorholt und das Gleichgewicht herstellt. Die Befriedigung hierüber, ein behagliches Schlusswort wird im Finale ausgesprochen, und der Symphoniker vermeidet absichtlich jeden allzu neuen Klang, jede allzu kühne Gestaltung, eben um das Gleichgewicht nicht zu stören. Die Architektur der Symphonie soll gleichsam nur unter Dach gebracht werden, ohne dass das Gebäude dadurch ein verändertes, vorher ungeahntes Aussehen erhielte; es erhält nur den notwendigen, mit natürlicher Logik sich entwickelnden Abschluss. Inhaltlich Neues will also der Symphoniker im Finale nicht mehr sagen und in den wundervollsten Kompositionen der grössten Meister (z. B. in den Konzerten Beethovens) macht der grandiose „Ausdruck", der das Ganze erfüllt, gegen den Schluss hin unverkennbar einem munteren „Spiele" Platz, in dem bei aller äusseren Bewegung doch innere Ruhe eintritt und das vom Kampfe der Leidenschaften erhitzte Gemüt im rein ästhetischen Genuss den erwünschten Frieden findet. Die Formen des Rondo und der Variationen, mehr oder weniger frei behandelt und mit manch zierlichem Schmuck versehen, stellen sich da von selbst ein. Aber auch wenn die Form des ersten Satzes für den letzten beibehalten wird, sind doch hier die Themen nicht so ausdrucksvoll, und ist dementsprechend die „Durchführung" der Themen nicht so eindrucksvoll wie dort. Nur selten und ausnahmsweise erlangt trotz diesem Verfahren das Finale durch besonders kunstreiche Arbeit oder durch eine grössere Beseelung des thematischen Materials den Vorrang vor dem ersten Satz (wie in Mozarts „Jupiter"-Symphonie und in der Achten von Beethoven).

Zweimal nur hat Beethoven ein anderes Verfahren eingeschlagen und in beiden Fällen zeigt sich, dass der Inhalt die Form bedingte, der Geist sich den Körper baute. Der Charakter einer Symphonie kann nämlich so kühn-heroisch oder so wild-dämonisch sein, dass die Auseinanderlegung dieses Charakters in Themen und Gegenthemen, dann in Adagio und Scherzo das Gleichgewicht noch nicht herstellt, dass immer noch ein ungelöster Rest, ein Überschuss des Heroischen oder Dämonischen bleibt, der zu noch freierer Entfaltung drängt und alle seine Kräfte in einem furchtbaren Gewitter entladen muss, bevor er zur Ruhe kommt. Diese Spannung und Entladung bildet den Inhalt des letzten Satzes, der dadurch auch formell über die früheren hinauswächst. Hier wird die Symphonie auf einen Gipfel geführt, von dem es nicht mehr hinabgeht und wo jedes „Spiel" sich nur wie unwürdige Tändelei ausnimmt. Nicht Kampf und Frieden, sondern Kampf und Sieg, strahlender, niederschmetternder Sieg ist das Gemälde, mit dem wir eine solche Symphonie vergleichen dürfen, und „Durch Nacht zum Licht", „per aspera ad astra", könnte man als

Leitwort über die Partitur schreiben. Das Finale wird da wenig mit einem Rondo gemein haben. Das Finale ist da nicht mehr das einfache, wohlgeformte Dach des Gebäudes, sondern die stolze Kuppel, die sich darüber wölbt und deren weithin sichtbarer Umriss ihm erst die unvergessliche Physiognomie verleiht: man kann sie nicht wegdenken oder anders denken, ohne dass das Wesen des Ganzen verändert würde. In der Fünften und in der Neunten hat Beethoven Beispiele für diese Gattung gegeben. Aber es blieben einstweilen nur individuelle Beispiele, deren eines überdies in der Form durch den beigegebenen Text bestimmt war. Mendelssohn und Schubert schrieben wieder das alte, gemütlichere Finale.

Bei Bruckner liegt der Fall so: der Charakter seiner Symphonieen erfordert gleich jenem der Fünften und Neunten Beethovens eine hochragende Gipfelung; der Inhalt der ersten Sätze ist zu reich, als dass wir nicht nach dem (verhältnismässig!) vergnügten und bescheidenen Scherzo noch auf etwas Besonderes gefasst wären; und Bruckner wusste oder fühlte das selbst so klar, dass ihm die übliche Form des Finale unmöglich genügen konnte. Aus diesem Grunde also und nicht, weil sein Formgefühl hier nachliess, sondern im Gegenteil, weil er es so ungeheuer ernst mit der Form nahm und auch formell nie hinter dem Inhalt zurückbleiben wollte, mochte seine erprobte Sicherheit im Finale ins Schwanken geraten. Doch gerade jene Art von Unsicherheit, die manchmal vielleicht noch im ersten Allegro zu bemerken ist, das Verlassen der freien, nur aus dem Inhalt geschöpften Form zugunsten eines geheiligten Schemas, ist im Finale nirgends anzutreffen. Im Anfange der Symphonie scheint Bruckner hier und da noch herumzutasten und Halt und Stütze in der überlieferten Form zu suchen; im Finale ist er schon so verwachsen mit dem Inhalte seines Werkes, dass ihn kein formales Schema mehr verlocken und beirren kann. Unbeirrt-rücksichtslos will er nur den Inhalt endgültig und erschöpfend aussprechen, und die Risse und Klüfte, die Louis bemängelt, gehören hier zweifellos mit zur Sache. Bruckner weiss, dass in der Themenbildung das Geheimnis der Form und des Inhaltes zugleich beschlossen ist, und erfindet im Finale schon ganz anders als im ersten Satze. Themen und Gegenthemen im ersten Satze sind eben nur zwei Seiten desselben Gegenstandes, die sogenannte Gesangsgruppe offenbart uns hier nichts anderes als den Charakter des Hauptthemas in ruhigerer Bewegung und in milderen Farben. Tonart und Rhythmus stellen diese innere Verwandtschaft unzweideutig fest, und die „Durchführung", der Wettstreit der verschiedenen Themen, wird dadurch von vorne herein einheitlicher und harmonischer. Ist nun — in den ersten drei Sätzen — der Grundcharakter nach allen Seiten gewendet und in seiner Fülle ausgesprochen, so handelt es sich im letzten Satze darum, dass dieser Charakter auch an inneren Gegensätzen

und vor feindlichen Gewalten sich behaupte, mit einem Worte: den Sieg erringe, dessen Darstellung jetzt die Aufgabe ist. Das zweite Thema oder die zweite Themengruppe des Finale fällt gewissermassen aus dem Charakter des Ganzen heraus, etwas Fremdes, Unerwartetes tritt uns hier entgegen, und der Wechsel oder die Verbindung der beiden Themen oder Themengruppen bringt uns diese Gegensätzlichkeit erst recht zum Bewusstsein. Es ergibt sich daraus eine Art der „Durchführung", die von dem Gewohnten und Vertrauten, das der erste Satz bietet, erheblich abweicht. Aber wer nun sagen wollte, Bruckner habe es an der rechten Einheitlichkeit fehlen lassen, würde den Kern der Sache gar nicht treffen. Hier soll und darf zunächst keine Einheitlichkeit herrschen, und die notwendige Zerrissenheit bereitet auf das wirksamste das Gefühl der Befreiung vor, das mit dem endlich hereinbrechenden „Siege" uns überwältigt. Dieser Sieg wird in der Regel durch die leuchtende Wiederaufnahme des Hauptthemas des ersten Satzes verkündet und bekräftigt: die Gefahren sind überwunden, das Gleichgewicht ist wieder hergestellt, der Ring ist geschlossen; statt der vermissten Einheitlichkeit des Finales haben wir die thematische Einheit der ganzen Symphonie. Ein Rondo-Finale kann auch für sich betrachtet werden; es ist ein selbständiges Musikstück. Das Brucknersche Finale ist ein Teil des Ganzen, ohne das Vorhergehende nicht verständlich und zum Verständnis des Übrigen selber unentbehrlich.

Im einzelnen gibt es dann bemerkenswerte Unterschiede; jede Symphonie von Bruckner bildet eben ihren eigenen Organismus. Ausser dem Hauptthema des ersten Satzes spielen auch andere Themen der früheren Sätze in den letzten Satz da und dort mit hinein, und das Hauptthema des Anfangs wird nicht nur am Schlusse gebracht. Im Finale der Dritten taucht es schon in der Mitte, im Finale der Vierten schon bald nach dem Beginne auf. Es ist, als ermanne sich der Held des symphonischen Gedichtes, als bringe er sich selbst sein tieferes Wesen zum Bewusstsein, um den Kampf siegreich bestehen zu können. Der Gegensatz ist in diesen beiden Symphonieen kein bedrohlich-feindseliger, sondern ein traulich-verführerischer, aber nichts desto weniger ein bedeutsamer Gegensatz. Noch jeden unbefangenen Zuhörer haben die weichen, süssen, beinahe tanzartig sich wiegenden Gegenthemen der letzten Sätze dieser Symphonieen wonnig entzückt; und um so häufiger wurde auch die Frage laut: was sollen diese Themen hier? Warum wird hier Bruckner dem männlich-starken Wesen der früheren Sätze untreu? Und doch ist das alles so psychologisch einleuchtend! In jedem grossen und tiefen Gemüte lauert auch die Gefahr der Empfindsamkeit, der „Traumseligkeit", der Schlaffheit. Das wird uns beim Anhören eines solchen Finale unmittelbar deutlich: die innigsten Gesangsthemen, voll von Schönheit und Poesie, sind uns auf einmal nicht

recht willkommen, weil sie dem männlichen Kern des Ganzen zu widerstreiten scheinen. Also auch hier der Widerstreit, das plastische Kennzeichen des Brucknerschen Finale. Die Ruhe und Ausgeglichenheit des klassischen Finale kennt nur einen Wettstreit, nur die frohe Abwechslung nah verwandter Themen. Wie dann aber der imaginäre Held einer Brucknerschen Dritten und Vierten den Widerstreit in sich löst, wie er alle Schlaffheit von sich abschüttelt oder von den blumigen Seitenpfaden, wohin seine Seele in holden Augenblicken sich verirrt hat, mit neuen Erlebnissen auch neue Kraft mitbringt, das lasse man sich von Bruckner selber in den flammenden Worten seiner Tonsprache erzählen.

Ganz anders sieht der Kampf etwa in der Fünften und Siebenten aus. Diese beiden Symphonieen haben einen ausgeprägt heroisch-tragischen Charakter und erinnern auch in der Melodik an Beethovens „Eroica". Aber die Schlusswendung ist völlig neu. Für Beethovens wunderschönes, beinahe zu süss klingendes Finale hat Richard Wagner die treffliche Erklärung gefunden, dass hier der Mann durch das Weib ergänzt, das Heldentum durch die Liebe vollendet werde. Ist damit aber nur die irdische Liebe, der Amor, gemeint, wenn auch in der edelsten, reinsten Gestalt, so lässt der frommgläubige und asketisch gestimmte Bruckner den Helden seiner Fünften und Siebenten die göttliche Liebe, die Caritas, mutspendend, siegkündend und ewigen Lohn verheissend, zur Seite treten. Es ist ein ergreifendes Seelengemälde, das sich in den letzten Sätzen dieser Symphonieen entrollt: die stöhnenden, ächzenden, seltsam aufzuckenden und in sich zusammensinkenden, dann wieder blitzartig emporschnellenden Themen der ersten Gruppe, und ihnen entgegen der ernste Choral, ein Gesang voll herber kirchlicher Andacht, eine Stimme von oben oder aus dem tiefsten Innern, die dem Helden wider die Dämonen der eigenen Brust und wider die Stürme der Aussenwelt erst die rechte Waffe weist. Wie der Held diese Waffe gebrauchen lernt, wie er allmählich unbezwingbar wird und in titanischem Kampfe den Himmel selbst erobert, wo die jubelnden Heerscharen ihn empfangen (das Hauptthema des ersten Satzes in majestätischer Glorie bei übermächtiger Ausbreitung des Chorales), — das ist wohl noch nie und nirgends, auch von Bruckner selber nicht, so genial dargestellt worden wie in der Fünften, neben der sogar das ähnlich aufgebaute, doch nicht so kunstreich durchgeführte Finale der Siebenten ein wenig verblasst. Dafür ist das Finale der Achten um so unvergleichlicher. Hier herrscht von Anfang an das religiöse Element vor; hier ist mehr ruhige Arbeit und stilles Beten als lauter Kampf, und langsam, aber unfehlbar sicher, wie beim mühevollen Anstieg auf einen steilen Berg, den der Wanderer, ohne zu rasten und ohne zu hasten, Schritt für Schritt seinem ernsten Willen unterwirft, so führt uns hier Bruckner auf den Gipfel, dessen unsägliche Pracht sich beim Zusammentönen der Hauptthemen des ersten Satzes und des Scherzo

mit den Themen des Finale wie ein Pfingstsegen über uns ausgiesst. Wir sehen: für jeden neuen Inhalt gewinnt Bruckner auch die neue Form; jeder neuen Seelenstimmung verleiht er den zielsicheren Ausdruck. Dass da manches noch knapper hingestellt und noch strammer durchgeführt sein könnte, mag vielleicht zutreffen. Vielleicht! Aber es mag auch eine Täuschung sein. Auch die Neunte Beethovens und seine letzten Sonaten und Quartette galten einst für zu breit und zu wenig übersichtlich. Heute wissen wir: es sind die lehrreichsten Beispiele für die Untrennbarkeit der Form vom Inhalt.

Betrachten wir jetzt das abschliessende Adagio der Neunten von Bruckner. Wer wird nach dem weltentrückten Ausklange dieses Tonstückes einen vierten Satz verlangen, bloss damit der Form genügt sei? fragt Robert Hirschfeld. Auch nach dem zweiten und letzten Satze der Sonate op. 111 von Beethoven wird niemand aus formalen Gründen noch ein Rondo erwarten. Aber ich möchte weiter gehen. Manche finden, das Adagio der Neunten von Bruckner sei nicht so schön gefügt und so einheitlich aufgebaut wie die langsamen Sätze seiner übrigen Symphonieen. Darauf erwidere ich, dass das Adagio der Neunten auch kein Mittelsatz, kein Adagio im gewohnten Sinne ist, dessen Aufgabe im Organismus des Ganzen hier vielmehr schon von der mächtig ausgedehnten Gesangsgruppe des riesenhaften ersten Satzes übernommen wurde; sondern dieses Adagio, der Schwanengesang des Meisters, sein „Abschied vom Leben", ist in jedem Sinne — biographisch und ästhetisch genommen — ein Finale, ein echt Brucknersches Finale, eine letzte grosse Auseinandersetzung, ein von Rückschau und Vorahnung sehnsüchtig bewegtes nochmaliges und endgültiges Erflehen und Ertrotzen des Sieges und der Verklärung. Wem da die sonst bei Bruckner vorausgesetzte ideale Ruhe des eigentlichen Adagios zu kurz zu kommen scheint, der frage sich, ob Bruckner ihm jemals mehr zu Herzen ging und ob er ihm je mit strengerer Logik Grösseres zu sagen wusste. Es ist ein Sterben, das hier geschildert wird, die letzte Zwiesprache eines guten Menschen, eines wahren Künstlers und eines müden Greises mit sich und seinem Herrgott. Die erlösende Ruhe tritt erst ein, wenn der Tod den Schleier wegzieht und ein zart schimmernder Regenbogen über Nacht und Grauen sich hinüber spannt.

Genug der Andeutungen und Anregungen. Die Analyse sämtlicher Finali von der ersten bis zur neunten Symphonie Bruckners würde ergeben, dass uns dieser Meister nie so sehr durch die originelle und besonnene, wirklich neuschöpferische Architektonik Überraschung und Bewunderung abnötigt, wie im Finale. Sonst überall macht er erlaubte und berechtigte Anleihen bei seinen Vorgängern; das Finale ist sein Eigentum. Für mich ist er nicht bloss der Adagio-Komponist, als den ihn Arthur Seidl einschränkend gepriesen hat, sondern geradezu der Meister des Finale.

ährend bei jedem unserer grossen Meister der Töne die Entwicklung seines Schaffens vor den Augen der Öffentlichkeit geschehen ist, hat die Musikgeschichte bei Bruckner zum ersten Male erlebt, dass mit dem ersten der Welt mitgeteilten Werke eines „Neuen" volle Meisterreife dem Erstaunen sich erschloss, dass mit seinem ersten Sonderklange ein ganz Ungekannter auf der Sonnenhöhe seines Könnens sich zeigte, auf der er verblieb, ohne in späteren Schöpfungen wesentlich Anderes zu vollbringen.

Bruckner hat seinen Werdegang verschwiegen. Stolze Zeugen der Zeiten seines Ringens leuchten auf. Er würde sie nie ans Licht gezogen haben, auch wenn günstigere Verhältnisse ihn umgeben hätten, denn nur Vollendetes konnte seiner eisernen Selbstzucht genügen. Seiner Bescheidenheit dünkte es vermessen, wie die Anderen die Mitwelt mit Versuchen zu behelligen — nur reife Meisterfrucht wollte er darbieten.

Als solche erschien ihm in der noch nicht allgemein gekannten Vielzahl seiner Arbeiten nur Weniges, das er anerkannte, und dem liebreiche Fürsorge durch Freunde zu gewinnen sein rührend-unbeholfenes Streben blieb. Alles Übrige erachtete er in rastlosem Vorwärtsstreben auf mühsam errungenem Meisterpfade als gering. Er liebte es nicht, seiner jugendlichen Vorarbeiten zu gedenken, ärgerte sich wohl gar, wenn sein Biograph nach den wichtigsten Kunden seines Werdeganges forschte, liess diese liegen, wo sie eben verstreut waren und verbrannte schliesslich noch so viel er konnte.

Er war von derselben Angst erfüllt wie Liszt, der mich oftmals seines Schreckens vor „Oeuvres posthumes" versicherte und noch vor seiner letzten Reise nach Rom in Weimar ein „Autodafé" seiner „überflüssigen" Manuskripte veranstaltete.

Trotzdem ist es die Aufgabe des Geschichtsschreibers Brucknerscher Kunst, die Jugendwerke zu sammeln, und den Höhenzug ihres Wachsens aufzuzeigen, da sich erst dann die Gestalt unseres Meisters klar emporrichtet, wenn wir sein Gesamtschaffen überblicken.

Wichtige Dokumente desselben bilden jene Kompositionen, die der Werdende fernab des öffentlichen Kunstgetriebes in stiller Sammlung Anfang der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in St. Florian zum Preise Gottes schuf, demütig zufrieden damit, sein Werk mit den engen Mitteln des damaligen Klosters getan zu haben und unbekümmert darum, was die Welt draussen davon erfuhr.

Gerade die sehr grosse Beschränktheit der Ausführungsmöglichkeiten, auf die Bruckner in der Konzeption seiner Werke in dieser Zeit angewiesen war, liess die schlichte Keuschheit seines musikalischen Urgenies hell hervortreten und die Muster „österreichischen" Kirchenstiles, die er in St. Florian inbrünstig am Chore des mächtigen Domes mitbetete, denen seine Phantasieen auf der königlichen Orgel desselben mit glühender Liebe nachhingen, gaben seinen Tondichtungen jenen patriarchalischen Haydn- und Mozartanhauch, der auch seinen spätesten Schöpfungen als köstlich-ehrwürdige Schulfloskel eingeprägt blieb.

Unter den bedeutenderen dieser Jugendarbeiten, welche die Liebenswürdigkeit des verehrlichen Stiftes dem Biographen zugänglich gemacht hat, ragt der 114. Psalm durch melodische Erfindung, sinnvoll freie Deklamation und treuherzige Einfalt selbständigen Könnens hervor.

Sein offenbar sehr rasch verfasstes Manuskript trägt leider kein Datum, dürfte aber gleich manchen, originelle und oft ganz intime Züge aufweisenden Gelegenheitskantaten Bruckners zum Namensfeste entweder des Prälaten Michael Arneth (gestorben 1854) oder des Prälaten Friedrich Mayer (1854—58) komponiert und unter Bruckners Leitung mit ein- oder zweifacher Besetzung der Gesangsstimmen aufgeführt worden sein, worauf die wenigen, im Stiftsarchive vorgefundenen, vielfach abweichend korrigierten und meist von Bruckners Hand geschriebenen Stimmen, sowie der Umstand hinweisen, dass damals in der Regel bei den Sopranen und Alten nur je zwei Sängerknaben zur Verfügung standen.

Wahrscheinlich wurde die Schöpfung, wie bei diesen Festgelegenheitswerken üblich, als Serenade im Freien, vielleicht im Stiftsgarten dargebracht, woraus sich auch die merkwürdige Wahl der Begleitung mit drei Posaunen (Anderes war gewiss gerade nicht aufzutreiben) erklären mag.

Partitur und Stimmen blieben vergraben, bis sie der Spüreifer von Bruckners verdientem Freunde Karl Aigner, Violinist und Musiklehrer in St. Florian, wieder ans Tageslicht gezogen hat.

Am 1. April 1906 ist der 114. Psalm gelegentlich des fünften Festkonzertes der Brucknerstiftung der Stadtgemeinde Linz durch den Linzer Musikverein zum ersten Male mit reicheren Mitteln und grossem Erfolge öffentlich vorgeführt worden, wobei ich nur einige offen-

bare Niederschriftsfehler richtig gestellt und wenige Deklamationsunmöglichkeiten geändert habe.

Im folgenden teile ich den Brucknerfreunden die Höhepunkte des Werkes selbst mit.

Die Worte des 114. (116.) Psalms lauten:

Alleluja!

Liebe erfüllt mich, weil der Herr die Stimme
Meines Flehens erhört hat,
Weil Er sein Ohr zu mir neigte!
Mein Leben lang werd' ich Ihn anrufen!

Es umgaben mich die Schmerzen des Todes,
Es trafen mich die Gefahren der Hölle.
Trübsal und Schmerz fand ich.

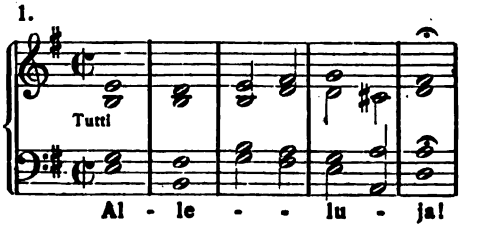
Da rief ich den Namen des Herren an:
O Herr! erlöse meine Seele!

Barmherzig ist der Herr und gerecht.
Unser Gott ist barmherzig.
Der Herr bewahret die Kleinen.
Ich war gedemütigt und Er half mir.

Kehre zurück, meine Seele, in deine Ruh'!
Denn der Herr hat dir wohlgetan.
Denn Er errettete meine Seele vom Tode,
Meine Augen von den Tränen, meine Füsse vom Falle.

Ich will gefallen dem Herrn
Im Lande der Lebendigen!

Ein viermaliger Alleluja-Anruf im alten Kirchenstile:

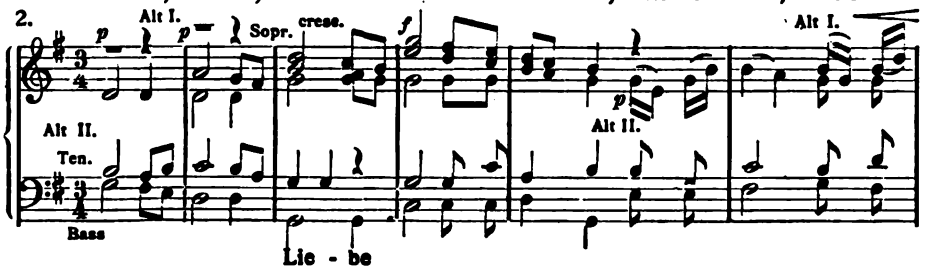


leitet in vier, jedesmal in eine Fermate auslaufenden Steigerungen das Werk ein.

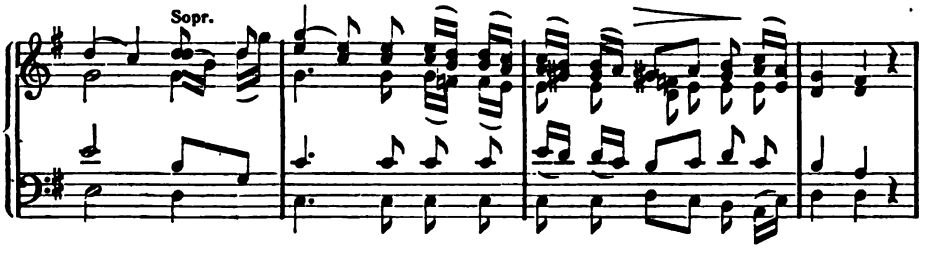
„Nicht schnell" (schon in Bruckners Jugendarbeiten begegnen wir deutschen Tempobezeichnungen) hebt weich ein inniger, wieder vierfach, dann dreifach gesteigerter a cappella-Satz an:

Nicht schnell

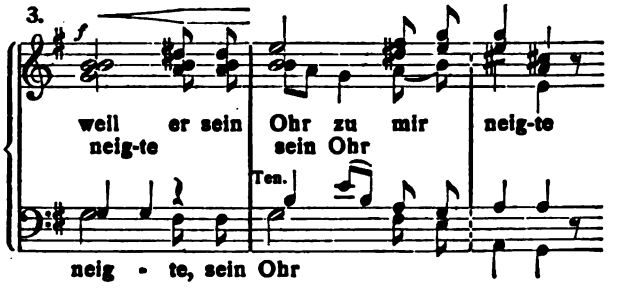
Lie-be, Lie-be, Lie - be Lie-be er-füllt mich, weil der Herr, weil der



Herr, weil der Herr, die Stim-me mei-nes Fle-hens er-hört hat

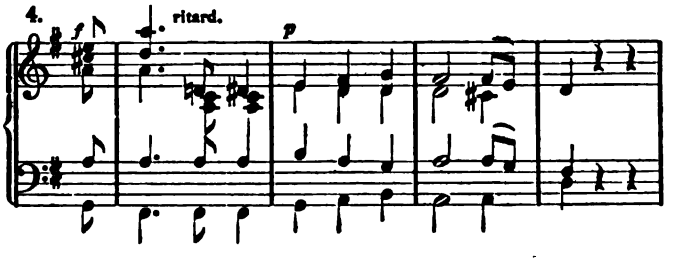


Bei der Wiederholung seines Beginnes zu den Worten: „weil er sein Ohr zu mir neigte", wird das Thema zur Höhe geführt:

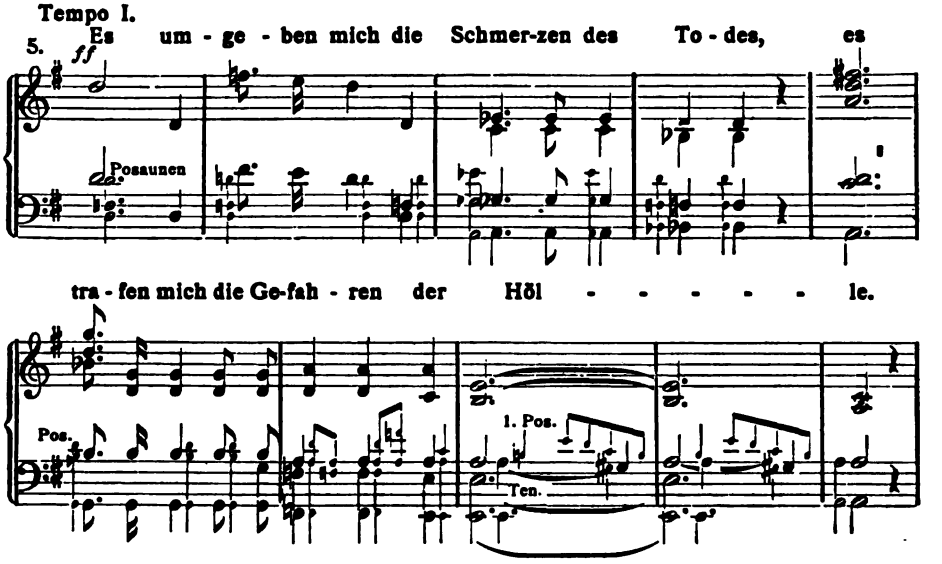


bis es exstatisch in die Beteuerung ausbricht:

mein Le-ben lang werd ich ihn an-ru - fen

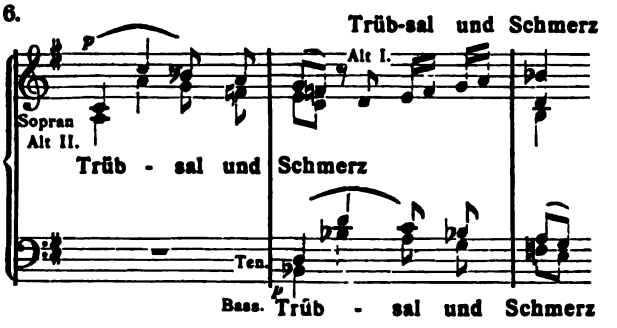


Zu der dramatisch im Unisono beginnenden Stelle des Chores:



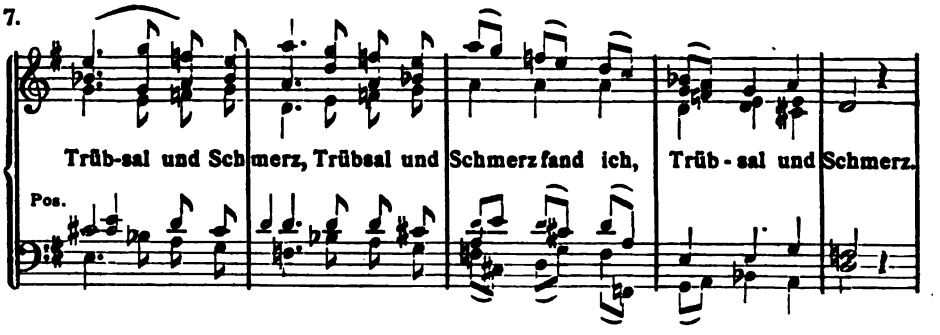
klingen dräuend wieder die Posaunen.

Das Fortissimo des Tutti weicht der sanften Klage (vokal):



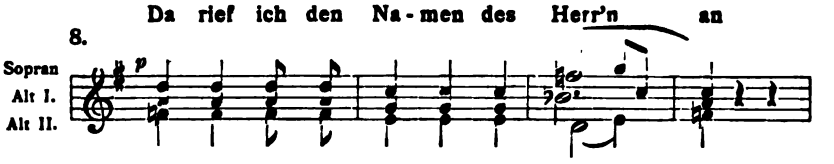
die Frauen- und Männerstimmen kanonisch anstimmen.

Die Verkürzung des Motives ertönt immer verzweifelter, bis in dem Aufschrei:



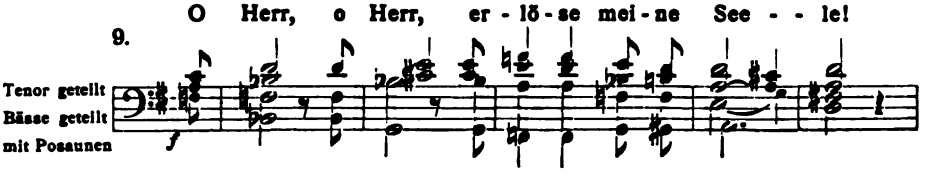
abermals die Posaunen einfallen. Hier gipfelt der erste Teil des Psalms.

Leises Psalmodieren der nun allein erklingenden Frauenstimmen, als blickten Kinderaugen vertrauend zur Vatermilde auf:



führt zum zweiten Teile.

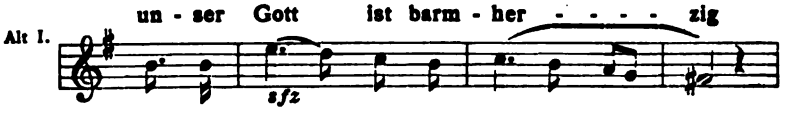
Dringlicher, ungestümer und kraftvoller flehen unter Mitklingen der Posaunen die Männerstimmen als eigene, kontrastierende Klanggruppe:



Zur Trostversicherung:

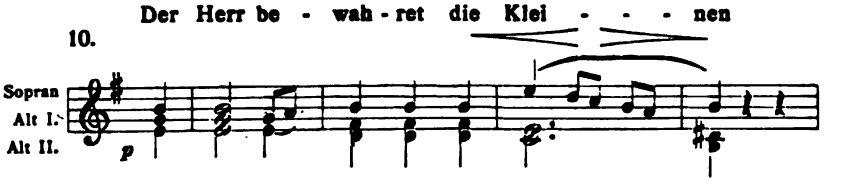
„Barmherzig ist der Herr und gerecht!"

treten die Frauen- und Männerstimmen wieder zusammen in imitatorischen a cappella-Verschlingungen der ersten Takte von Thema 2), aus welchen die Umbildung:

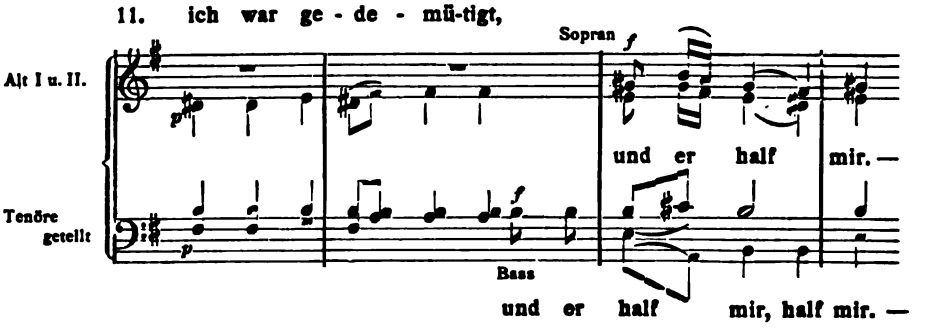


als überzeugungsvoller Zuruf besonders hervorleuchtet.

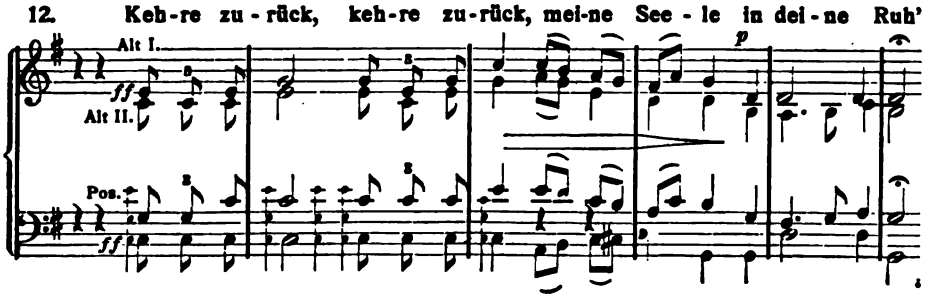
Ein in seiner Herzensunschuld echt Brucknerscher Satz beginnt (wieder in Frauenstimmen allein):



Scheu und zaghaft erinnern sich Alte und Tenöre überstandener Prüfungen, bis im jauchzenden Forte erlösungssicher Soprane und Bässe die Hilfe des Ewigen verkünden:



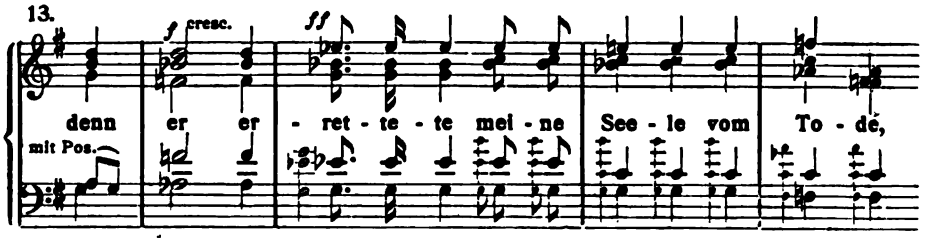
In strahlendem Dur, nun siegreich die vorhergehende Mollbangigkeit verscheuchend, klingt dieser Teil in der Wiederkehr der letzten Takte von Thema 2) aus. An die Stimmen von der Höhe aus Wagners „Liebesmahl der Apostel" gemahnend (welche Schöpfung Bruckner zu dieser Zeit gewiss nicht gekannt hat) bringen Alte, Tenöre und Bässe, begleitet von den Posaunen, wie in plötzlicher Erleuchtung den Zwischensatz:



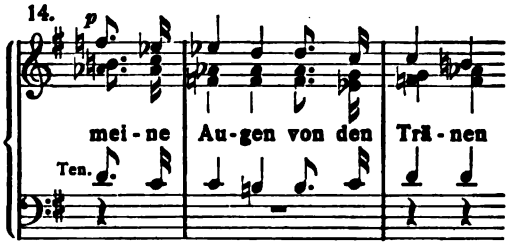
worauf zu den Textesworten:

„Denn der Herr hat dir wohlgetan"

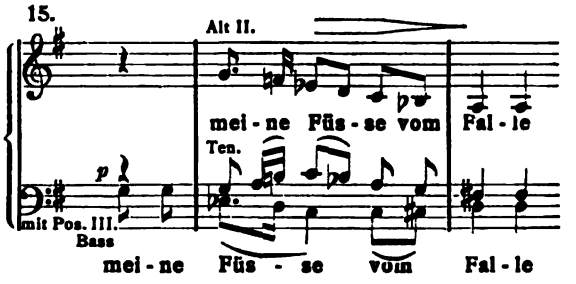
die Wiederholung der ersten Takte von Thema 2) wieder in ihr Recht tritt, jetzt aber sogleich unter prächtigem Aufstiege der Posaunen zu einem neuen Gipfel führt:



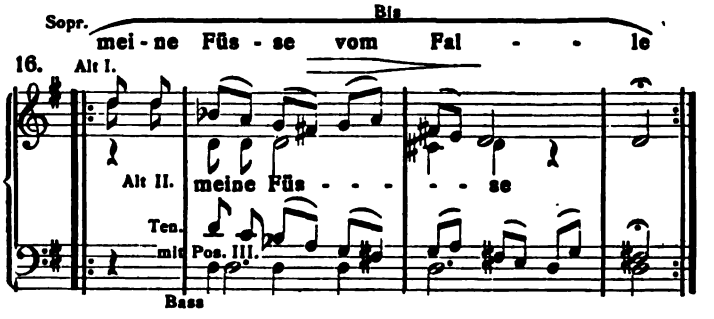
In sicherer Gewissheit des Überwundenhabens:



gedenken mit rührendem Ausdrucke die einzelnen Stimmen des durchlebten Leides:

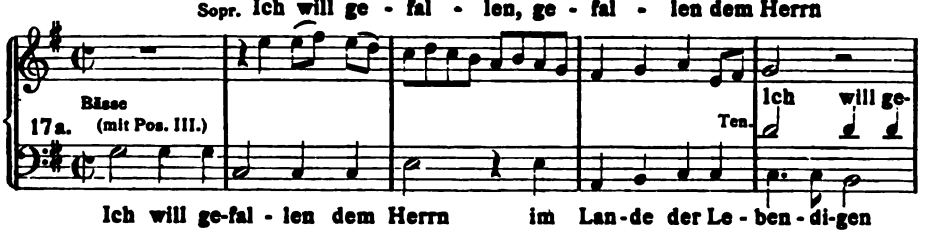


Als das Nachzittern desselben sich selig auf Orgelpunkt D beruhigt hat:



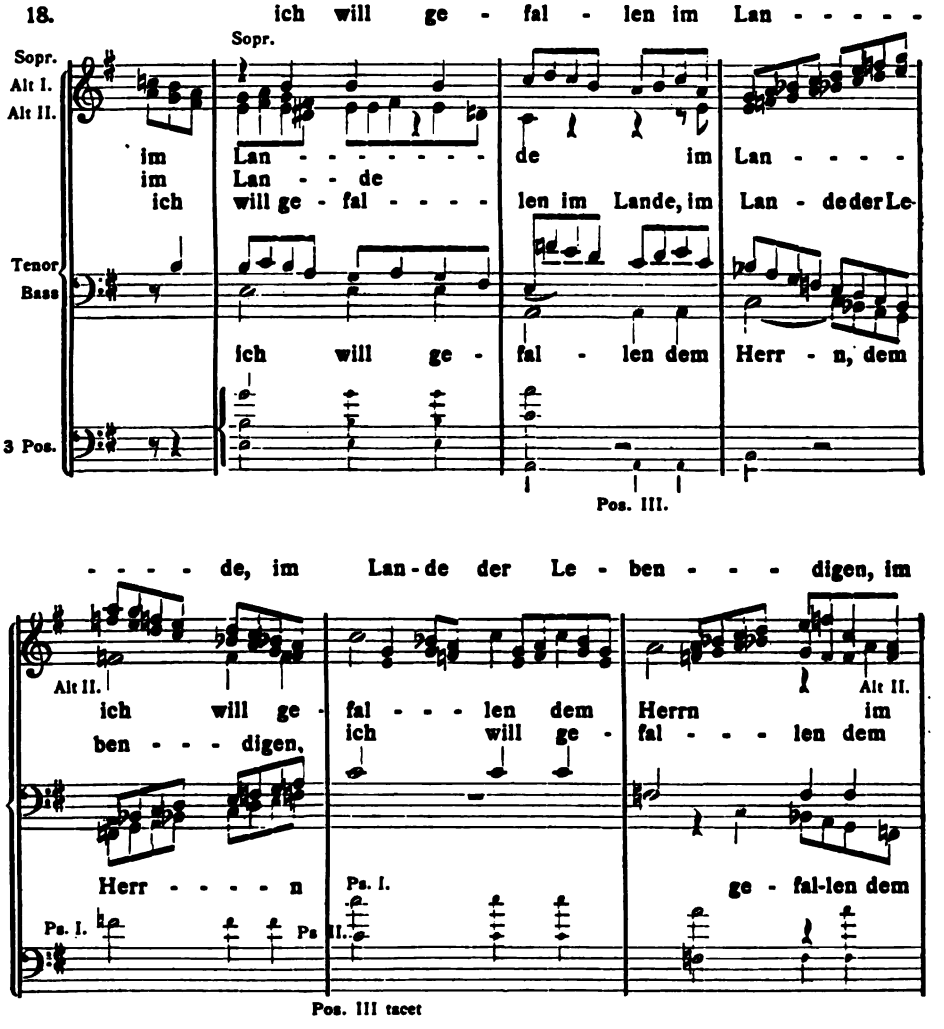
einen sich alle Vokal- und Instrumentalstimmen zum feurigen Schwure einer glaubensfreudigen Doppelfuge mit den Themen:

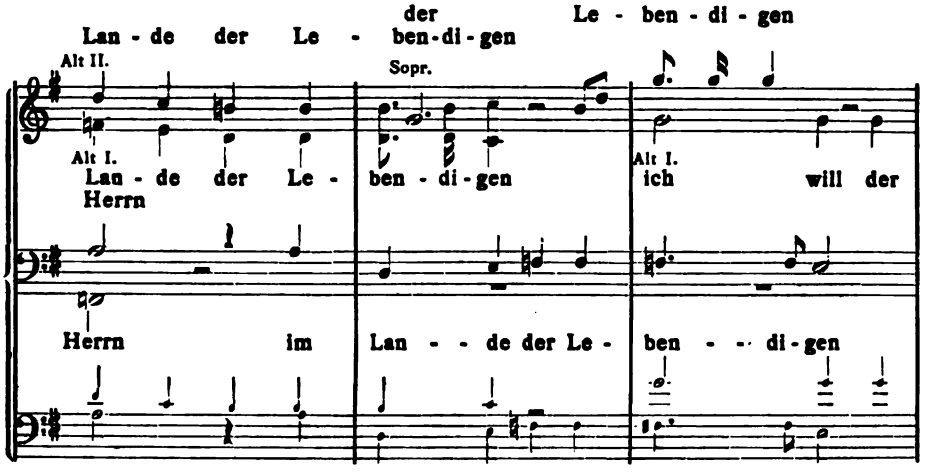
Fuga. Schnell 17b.



Regelrecht gebaut, wohl infolge der Raschheit der Arbeit ohne besonders hervorstechende Züge, aber in den Zumutungen, die den Singstimmen gestellt werden, schon auf den späteren Bruckner hinweisend, verrät sie in häckligen Engführungen, in ganz instrumentaler Haltung der Gesangsfiguration und in oft unnatürlichen Deklamationen den in Künstlichkeiten schwelgenden, unbekümmert um Ausführungsmöglichkeit frisch drauf los musizierenden Anfänger.

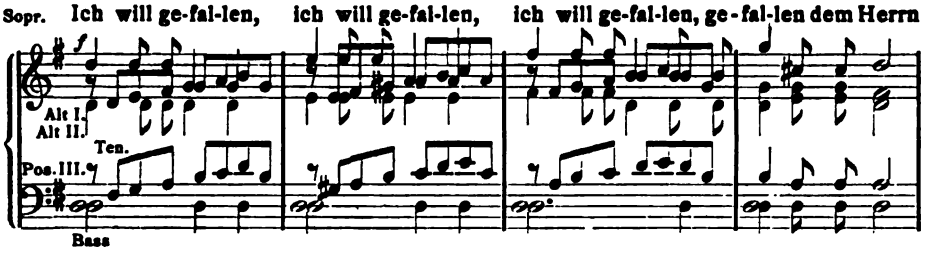
Die merkwürdigste Stelle, nach F-dur ausweichend und schwellend durch die in Gegenbewegung mächtig sich weitenden Frauen- und Männerstimmen, lautet:



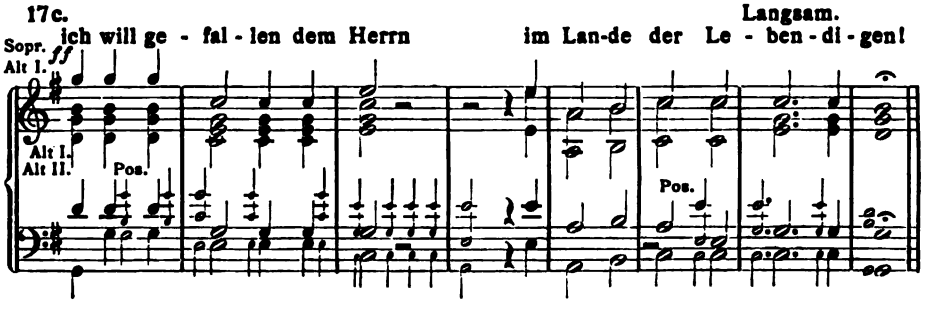


Sie sei, um ein Beispiel der damaligen Handschrift Bruckners zu geben, auch im Faksimile mitgeteilt.[1])

Der Schlussorgelpunkt auf D:



führt zur Krönung des Werkes durch das in den Vokalstimmen zunächst sechsstimmig auftretende, dann unter feierlichem Posaunenklange im ehernen Unisono aller Stimmen befestigte Thema 17a:



dessen verbreiterte Schlussformel im Tone der zu jener Zeit üblichen katholischen Responsorien gehalten ist.

---

[1]) Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes

BRÜCKNER-SISYPHUS!

EINE STUDIE

von August Püringer-Karlsbad

wischen Erzeugern und Erzeugtem walten geheimnisvolle Gesetze der Bedingtheit. Alles Erzeugte ist eine Darstellung des Wesentlichen des Erzeugers, gleichsam dessen Inhalt als Kristallisation. Der Echtgehalt dieser Kristallisation und das mehr oder minder vollkommene Ebenmass ihrer äusseren Gestalt stehen aber im Verhältnis der Identität; denn sie sind nur verschiedene Darstellungen desselben Wesens: des Erzeugers, dessen Körperliches wieder nur der sinnfällige Ausdruck seines geistigen Gehaltes ist. Denn dieser ist ja das Wesentliche und der sich die äussere Erscheinung schafft. Somit wird die Form eines geistigen Erzeugnisses auch mit der Körperlichkeit des Erzeugers eine wesentliche Verwandtschaft aufweisen, weil diese Körperlichkeit nur der deutsame Ausdruck seines besonderen Geistigen ist.

Es wäre interessant, einmal die Probe auf diesen Zusammenhang dadurch zu machen, dass die Kunstwerke unserer Meister nicht nur als Ausflüsse ihres uns überlieferten Temperaments und Charakters, sondern besonders daraufhin betrachtet würden, wie auch die formale Struktur, die Aufbaulinien dieser Werke, das mehr oder minder gelenkige Ineinandergreifen ihrer einzelnen Teile, der leichte oder schwerflüssige Vortrag eines künstlerischen Stoffes, die Eigenart scharf plastischer oder bloss weich andeutender verschwimmender Konturierung sich verwandt erweisen müssen der uns überlieferten körperlichen Besonderheit ihrer Schöpfer. Aus der Lutherschen Bibel, dem Lutherschen Choral in Wort und Weise, in ihrer urständig derben Kraft, die nicht ohne querständige Plumpheit, aber voll reinen Feuers ist, müsste sich ebenso Luthers massive Figur mit dem festfeurigen Blick in dem stiernackigen und groblinigen Haupt rekonstruieren lassen, wie wir in dem mit den Jahren stets zunehmend ruhiger, harmonischer, marmorhaft werdenden künstlerischen Vortrag Goethes das nicht mühelos erworbene, herrlich beruhigte Ebenmass seiner persönlichen Erscheinung, seine charakteristische, vornehm aufgerichtete Haltung, die edel gemeisselte Physiognomie mit dem betrachtungsvoll brennenden dunklen Weltauge widergespiegelt finden. In den oft etwas zerfliessenden weichen Konturen

der musikalischen Eingebungen Robert Schumanns stellt sich uns die geistige Widerform seiner weichen, etwas verschwommenen Gesichtszüge mit dem melancholischen Blick ebenso drastisch dar, wie der kurzbeinig schmerbäuchige Spiessbürgergang Gottfried Kellers und der schwerflüssige, etwas umständliche Vortrag seiner wunderbar wunderlichen Phantasieen ineinander bedingt sind. Bei näherer Betrachtung ergäben sich natürlich noch viel feinere Übereinstimmungen. So, um bei den drei letztgenannten Meistern zu bleiben, baute sich der erhaben aufwärts schweifende, die „Grenzen der Menschheit" bestimmende faustische Geist Goethes eine joviale Figur, als deren geistiges Urbild seine sehnsuchtsvolle Neigung zu der vollendungsschwangeren Welt der Antike erscheint; aus Schumanns wie in schwer zu fassenden fernen Erinnerungen verlorenem Gesichtsausdruck spricht die Neigung zur mystischen Träumerei romantischer Vergangenheit, aus Gottfried Kellers sesshafter Stammtischfigur aber die angeborene Neigung zur Betrachtung des täglichen breiten und gemeinen Lebens, dessen wunderliche Vielgestaltigkeit sich scharf plastisch auf die Netzhaut dieser hinter Brillengläsern so kaustisch blitzenden Augen abzeichnete, allerdings von einem ungemeinen Sinn erhoben und gleichsam verklärt, der — über einem gemeinen Leibe — sich in einer hohen, edlen, ernsten Stirn verkörperte. Dagegen spricht z. B. aus Richard Wagners Zügen nichts von Vergangenheit oder Gegenwart, aber alles von Zukunft. Hier ist der scharfe Blick des Lotsen, der nur ein vor ihm liegendes Ziel kennt; er wittert es durch alle gegenwärtigen Nebel mit untrüglicher Bestimmtheit. Auch die scharf vorspringende Nase, das mächtig entwickelte Kinn — wie ein verkörpertes: Vorwärts, vorwärts! Dabei zeigte seine kolossale Lebhaftigkeit und bis ins hohe Alter unverminderte Alerz, dass in dieser Natur alles Aktion, unmittelbarste (dramatische) Darstellungsgewalt war, wie die Allseitigkeit seines Schöpfertriebs aus seinem ganzen Habitus hinreissend beredt erschien. Die Natur hatte in diesem Hirn eine so aussergewöhnlich spannungsreiche Batterie oder Kraftstation angelegt, dass ihr ausser dieser Anlage gerade nur noch Stoff genug übrig blieb, um sie in Gang zu setzen und zu halten. Wagners schmächtiger, kleiner Körper mutet wie ein blosses Annex zu seinem hinreissend ausgewölbten und plastisch durchgebildeten Schädel an. Dieser Schädel war so herrisch, seinem Träger eben nur zu gönnen, dass er ihn trage; er zog allen Saft mit Vehemenz an sich, wie eine reich entwickelte tropische Blütenkrone ihrem schwanken Stengel nur soviel an Säften lässt, dass er unter ihr nicht zusammenbreche. In dieser Erscheinung war alles Körperliche bloss Mittel zum Zweck, alles drängte nach Vergeistigung, nach Überwindung des Erdenrestes: und als Erlösungssehnsucht aus der widerspruchsvollen Trugwelt der Sinne zittert dieser Drang (der Lebensnerv aller Wagnerschen Gestalten

und Gebilde) in seinem geistigen Schaffen. Dessen Formen? In raschen Würfen werdend und wachsend, visionär, plastisch und voll Energie allseitigen Ausdrucks, eine absolute Transkorporation seines Schöpfers . . .

Genug! Meister Anton Bruckners künstlerisches Lebenswerk durfte sich dieser intensiven Wechselbeziehung zwischen Gehalt und Form nicht entzogen zeigen. Was seiner Einreihung in das Pantheon unserer allergrössten Meister der Tonkunst, was auch einem raschen Siegeszug seiner Symphonieen sich in den Weg stellen, ihre verdiente Verbreitung über die ganze Kulturwelt beeinträchtigen wird (wie es ihn schon verzögert hat!), ist dasselbe, was die Persönlichkeit ihres Schöpfers zur belächelten, gering geachteten und geduckten machte, so lange sie lebte: die massive Unbehilflichkeit ihrer Formen als Ganzes genommen. Anton Bruckners frappante persönliche Erscheinung musste die raffinierten Kunstgeniesser unserer Grosstädte, unsere moderne „Intelligenz", also sein Publikum, zu Spott und Naserümpfen bewegen, konnte sie doch selbst seine Bewunderer lächeln machen. Hier erhub sich, sehr im Gegensatz zu Wagner, ein fein und in kühnen Linien gemeisselter, verhältnismässig kleiner Schädel über einem kolossalen Rumpf und einem ungeheuer massiven Unterbau, der durch rührenden Mangel jedes Bekleidungsgeschmackes noch plumper und massiger wirkte, als er ohnehin schon war, und dessen Plumpheit wirklich nur den sinnfälligen Ausdruck vollster Hilflosigkeit des Gehabens der Welt gegenüber darstellte; auch sich selbst gegenüber: denn devot, ja kriechend vor seinen einflussreichen Gegnern, die Beethoven mit einem stechenden Augenblitz weit von sich gescheucht hätte, war Bruckner gelegentlich herrisch und grob bloss gegen ihm Ergebene. Darin verriet sich nun nicht sowohl ein hässlicher Charakterzug (denn an diesem Menschen war alles lauterste Güte!), als dass das Gefühl seines besonderen Könnens, sein Selbstbewusstsein, vor jeder äusseren Hemmung sich gleich ängstlich aufgehoben, förmlich in ein Schuldgefühl verwandelt spürte, sich vor jeder unsanften Berührung wie die Schnecke in sich zusammenzog. Dieser Sensibilität war nun nicht die geringste Anpassungsfähigkeit nach aussen mitgegeben. Jahrzehntelang im Grosstadtleben stehend, lernte sich Bruckner doch nie mit den verfeinerten Gewohnheiten der gesellschaftlichen Zivilisation auseinandersetzen. Nicht aus einem kräftigen „Justament!", sondern weil er offenbar gar nicht daran dachte, sich als Mann anders zu haben, als es das Kind, der Knabe und der Dorfschulmeistergesell gewohnt worden war. Die Art, wie er z. B. schlürfend, schmatzend und beschmutzend ass, konnte auch von seinen ergebensten Bewunderern nur geduldet werden. Oder wie wenig Wissbegierde, ausser für musikalische Dinge, zeigte er, um den dürftigen Kreis seiner Kenntnisse zu erweitern, wie wenig nutzte er in diesem Betracht die zahlreichen Anregungen der Grosstadt

aus. Wie anders z. B. Hugo Wolf, der mit den dürftigen Wissenskeimen eines durchgefallenen Untergymnasiasten nach Wien gekommen war und zehn Jahre später, nur durch eifrige Autodidaxie, den Horizont des modernen Kulturmenschen völlig übersah. Nach Bruckners Tode fand sich in seinen Zimmern, wie mir Ferdinand Löwe damals erzählte, ein einziges Buch: Payers „Nordpolreise", die der Verstorbene immer und immer wieder gelesen hatte und deren Blätter ganz abgegriffen waren. Dies also und einige Zeitungslektüre — hierbei waren Hinrichtungsberichte für Bruckner eine besonders faszinierende Kost — sättigte seine literarischen Bedürfnisse. Den Philosophen oder auch nur annähernd den Dichter in Richard Wagner zu begreifen, bestand für Bruckner, obwohl er mit grenzenloser Verehrung zu dem Musiker Wagner aufschaute, nicht die geringste Notwendigkeit. Wenige Jahre vor seinem Tod sass er in der Wiener Hofoper bei einer Aufführung des „Siegfried" neben dem Tondichter Josef Reiter, seinem engeren (oberösterreichischen) Landsmann; während des grossen Zwiegesprächs des Wanderers mit Erda stiess er den Nachbar in die Seite und fragte leise: „Was wüll er denn eigentlich?" — Wie ein Robinson auf die Zauberinsel seiner musikalischen Impressionen verschlagen, körperlich wie intelligibel gleich unbeholfen, einen Weg zur „Welt" zu finden, zeigt er uns eigentlich eine penetrant persönliche Eigenart, aber ohne die Stärke, ja vielleicht ganz ohne den Willen, dieser Eigenart nach aussen Respekt zu schaffen. Und das ist gerade, was die Welt nicht leidet, was ihre ganze Rücksichtslosigkeit herausfordert.

Wir sehen, dass in dieser schwerfällig-naiven (zu der Wagners so gegensätzlichen) künstlerischen Erscheinung gerade das Körperliche, Allzukörperliche Herr war, indess die geistige Kraft aus zwei gross aufgetanen, wunderbar blauleuchtenden Augen, wie die von der Erdenschwere rettungslos eingesperrte grosse Sehnsucht selbst, gleichsam aus den Fenstern ihres massiven Kerkers ins Weite und aufwärts sah ...

Wenden wir uns nun von der Person dem künstlerischen Lebenswerke Bruckners zu, so werden wir das Gottessiegel echter Meisterschaft sofort gerade darin erkennen dürfen, dass diese Partituren das intensiv Persönliche ihrer Entstehung in keinem Takt verleugnen können; hier spricht keiner jener geschickten Musikmacher zu uns, die mit Gefühlen möglichst wirkungsvoll spielen können und, wenn ihre Seele auch nicht im geringsten vibriert, doch ein Tagespensum solider kontrapunktischer Arbeit erledigen, etwa wie Frauenfleiss an Strümpfen strickt ... Aus jedem Brucknerschen Tonsatz fühlt man eine persönliche Bedrängnis quillen, und darin, dass seine musikalische Produktion nur als notvoller Läuterungsakt des eignen Seins erscheint, nicht als spielerischer Trieb —: als ein Akt bemüssigten Lebens-

ernstes und damit wirklich als eine ideale Transkorporation ihres Urhebers ist Bruckner wie kein dritter Symphoniker bisher der schwindelnden Höhe des Beethovenschen Genius nahegekommen.

Wie weit nun freilich die symphonischen Transkorporationen Beethovens einen unerreichten Rang über denen Anton Bruckners einnehmen, möge uns im folgenden aus knappen aufmerksamen Betrachtungen klar werden, zu deren Verständnis in unserem Sinne es aber geraten sein wird, erst des unbewussten Tiefsinns des Schemas oder Grundrisses der viersätzigen Symphonie inne zu werden, der sich nun erst enthüllen konnte, seit jene beiden schöpferischen Geister dies Schema mit dem plastischen Widerklang ihres so abweichend voneinander gearteten Wesens erfüllten.

Wie die Natur ihre Erscheinungen auch nicht anders bilden konnte, als um ein festes Knochengerüst, das die „Idee" dieser Erscheinung zunächst in ihren Hauptverhältnissen fixierte, bedarf auch der bildende Künstler, der aus seiner Phantasie eine Gestalt herausstellen will, vor allem des „Unterbaus", eines die Formverhältnisse seiner Gestalt bestimmenden Sparrengerüstes; erst wenn die hierum gehäuften weichen Thonmassen diesen festen Kern und Rückhalt haben, kann er daran gehen, aus ihnen seine Impression herauszuholen. Auch der Tondichter, den es drängt, aus dem weichen Tonmaterial seiner Empfindung ein reineres Inbild seiner selbst zu kristallisieren, bedarf eines solchen Unterbaus. Ein jahrhundertelanger Gestaltungstrieb unserer Tonmeister hatte nun das viersätzige Schema der Symphonie als das geeignetste Skelett für seine plastischen Absichten entwickelt, wobei es rührend und ergreifend zu merken ist, wie das ernste seelische Bedürfnis unserer grossen Musikmeister den spielerischen und Ergötzungszwecken, die man ja zunächst dem „Spielmann" abverlangte, den Boden dieses symphonischen Grundrisses schüchtern aber unablässig, von Beethovens Eroika an aber energisch und zielbewusst, Schritt vor Schritt bis zur völligen Besitzergreifung streitig machte.

Dass den dionysischen Befreiungstaten der Beethovenschen Symphonie das alte viersätzige Grundschema schliesslich völlig standhielt, erprobte dessen naturhafte Gültigkeit; noch mehr vielleicht unseres Bruckner Schaffen, da es sogar das Manko dieser Bildnerkraft drastisch ans Licht bringt.

Dieses Schema gibt uns im „ersten Satz" den wichtigsten Teil der ganzen Gestalt, den Rumpf, der die edelsten Organe bergen soll, durch die er den Herzschlag ihres Rhythmus, also ihr Temperament und damit ihre Eigenart bestimmt. In den beiden Mittelsätzen (Adagio und Scherzo) lässt es trefflich den Sitz der Freuden- und Leidenschaften dieses ideal projizierten Körpers formen: das Haupt und das blickbeseelte Antlitz. Der letzte Satz („Finale") gibt dem plastischen Bilde einer Menschheitsseele

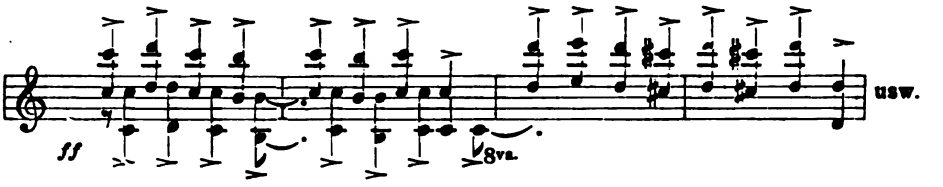
endlich erst die Bewegung, die diesem ausmodellierten besonderen Temperament, dieser besonderen Empfindsamkeit und Intelligenzkraft nötig ist, um sein Lebens-, d. i. sein Läuterungsbedürfnis, seinen Befreiungsdrang ins Werk zu setzen — es fügt ihm also gewissermassen die Glieder ein: Arme und Beine, durch die wir, ringend und uns rührend, unserer Sehnsucht Befriedigung erkämpfen können.

Diese wohlgefügte Gestalt stellt uns andererseits ergreifend den Lebens-, d. i. Verbrennungs-, d. i. Läuterungsdrang der schöpferischen Kraft dar, die sie bildete. Der erste Satz gibt uns das Individuum des Schöpfers, wie es von Natur aus da ist: die nach dem Ausgleich in eine höhere Einheit bedürftige Zwiespältigkeit. Diese Zwiespältigkeit macht sie in den beiden Gegenthemen (Haupt- und Gesangsthema) ersichtlich als die beiden Wesenspole, durch deren Wechselwirkung einzig Leben ist: der Seele Begehren und Erleiden, Wille als Ausdruck des Unbegrenzten (Geistigen), Empfindung als Eindruck des Begrenzten (Stofflichen); positive und negative Spannung der Lebensessenz. Aus dem Grad des Gleichgewichtes dieser beiden heterogenen Elemente, oder des Übergewichtes des einen der beiden wird sich die projizierende schöpferische Natur individuell konturieren. Ihr Einheitsbedürfnis nun als eine heilige Not durchzuempfinden, sammelt sich endlich die zwiespältige Seele zu tiefer, eindringlicher Besinnung (Adagio). Unbewusst tut sie damit den ersten Schritt zu ihrer Befreiung, wie etwa das Gebet vor der Schlacht die zerstreuten Sinne sammelt und damit ihre edelsten Kräfte wie in eine Garbe bindet.

Der tiefen Besinnung leidvollen Zwiespalts folgt die jubelnde Erkenntnis: wolle nur, und deine Bürde wird abgeworfen sein. Das tränenberieselte Antlitz hebt sich glänzend himmelan, es lächelt, es lacht unbändig auf, jubelnd schütteln sich die Fäuste; Entschluss und Zuversicht, ein derbes Frohgefühl reckt die zusammengekrampfte Seele (Scherzo).

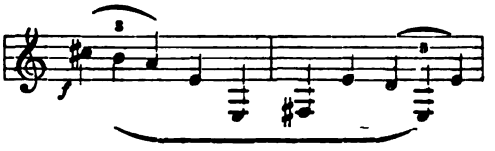
Nun werde Entschluss zur Tat, Wille Wirklichkeit! (Finale.) Mächtig werden die Gegensätze vielleicht noch aneinanderprallen müssen, ehe Sinne und Seele ein reueloses Friedensfest miteinander feiern können. Aber sie werden es feiern.

Nun halte man einmal die schlanke Gebundenheit, die Prägnanz der Beethovenschen Expositions- und Finalsätze gegen die schwere Wucht der Brucknerschen. Welches feintarierende Gleichgewicht der beiden Hauptthemen in Beethovens Einleitungssätzen! Gewiss, hier ist auch Dualismus des Wesens; aber keines der beiden gegensätzlichen Elemente drückt das andere feindlich zur Seite; fast stützen sie einander; so, als ob durch ein tiefinnerliches Wissen jedem von beiden die Hemmung durch das andere als eine Notwendigkeit zu höherer Harmonie aufgegangen wäre. Zu solcher aber haben beide geschwisterlich gleiche Sehnsucht, und die



Episoden, die fast wie Verlegenheitsfüllsel anmuten könnten, so lange man Bruckner nicht hinlänglich studiert hat, um zu wissen, wie charakteristische Exsudate seines Wesens gerade diese Stellen sind, die ihren Urheber gleichsam unter dem Zwang einer grausam unentrinnbaren Frone seufzend zeigen.

Das ist wahr: Bruckner braucht in seinen Expositionssätzen überhaupt nur den Mund aufzutun zum Vortrag eines seiner durchwegs urhaften, grundlinigen Hauptthemen, um uns sofort von den Weihen seiner musikalischen Hohenpriesterschaft überzeugt zu finden; es braucht nur ein solcher inniger Sehnsuchtsstrom der Empfindung an unserem Ohr breit vorüberzurauschen, wie er seinen Gesangsthemen so hinreissend eigen ist, etwa dieser:



um uns das Geständnis abzuzwingen: so tief und bedeutend prägt die Tonwelt nur in ihren berufensten Geistern! Wir haben, um uns unserer früheren Ausdeutung zu bedienen, in einem solchen Expositionssatz Bruckners einen „Rumpf" von heroischen Massverhältnissen der Anlage vor uns: aber — wir bedauern daran weiche Entartungen, Deformationen, wie den Mangel eines harmonischen Gleichgewichtes der Wesengegensätze, das Überwuchern adagiöser Episoden, die den Expositionen der beiden letzten Symphonieen Bruckners z. B. fast ganz den Charakter von Adagiosätzen geben (namentlich No. 8), was der Meister sicher selbst fühlte, indem er beide Male vor das begründeterweise an zweiter Stelle stehende „Adagio" des Kontrastes halber willkürlich das „Scherzo" schob, endlich überhaupt den Mangel einer straff zusammengefassten Konzeption. Wir spüren eine faustische Gewalt der Erfindung, die ihre thematischen Visionen vom Urbrunnen der Empfindung, sozusagen „von den Müttern" geholt hat, aber von diesen Erlebnissen so schauervoll entrückt zu sein scheint, dass ihre Beredtheit darunter leidet, ja sogar stockt, so dass sie sich eigentlich nur in einer Reihe extatischer oder beklommener Improvisationen äussert, über deren mehrfach musivischen Vortrag wir erst noch die redigierende,

verkernende Hand des beruhigten Schöpfers walten wissen möchten. Aber dieser fühlt sich dessen nicht mehr fähig; er stöhnt unter dem Bewusstsein, nur stammelnde Kunde des Tieferschauten geben zu können und kann schliesslich doch nur, in einem letzten Krampf sich erraffend, den heraufgeholten „Schlüssel", sein mystisch-lakonisches Hauptthema, in der Faust wortlos gegen uns schütteln.

Diese aus erlebnisvoller Zerstreutheit plötzlich auffahrende Energie, mit der Bruckner zum Abschluss seiner ersten Sätze gewöhnlich das Hauptthema schnell und mehrmals im *ff* der Blechbläser uns zuruft, ist nun für einen Expositionssatz immerhin noch interessant genug. Wir fragen uns fasziniert: was also bedeutet diese Hieroglyphe? Dieses Orakelaxiom wird uns die Folge wohl ganz enthüllen? — Aber so sehr uns die Mittelsätze an den Sinn dieses Axioms heranführen, — die Finalsätze lösen unsere Spannung nicht. In ihnen finden wir nur neuerliches gewaltiges Ringen, die befreite und befreiende Stimmung zu finden, ohne dass es gelänge, sie wirklich zu bannen.

Hiermit kommen wir nun an die hauptsächlichste Schwäche der symphonischen Konzeptionen Bruckners; sie ist zugleich für das drastische Hereinspielen der Persönlichkeit des Künstlers in seine künstlerischen Darstellungen hochcharakteristisch. Bruckner ist in seinen Finalsätzen stets derselbe, der er in seinen Expositionen war. Hier ist nicht, wie bei Beethoven, zum Schlusse, als drängende Folge voraufgegangner tiefer Einkehr und befreiender Entschlüsse etwas geschehen, eine Tat der Läuterung vollzogen, das „Unbeschreibliche getan", sondern: „das Unzulängliche hier wird's Ereignis!" Wir erleben kein Finale, sondern nur ein erneutes titanisches Ringen, mit noch verheissungsvollerem Aufwand der Kraft beginnend, wie wir ihn schon aus den Expositionssätzen kennen, aber ebenso wie dort wieder in sich zusammenfallend, seufzend, sinnierend, aufraffend, in breiten schwermütigen Episoden, ja Episödchen, in sich, um sich blickend; ein fortwährendes Ansetzen zu Extasen, die alle wieder resigniert abebben; es kommt zu keinem Ergebnis als allerletztens wieder zur selben Extase, die uns, verblüffend genug, wieder das Motto des ersten Satzes in rascher wiederholter Aufeinanderfolge ins Ohr hämmert, oder aber mit einer outrierten Fanfaronade abschliesst, der keine andere Bedeutung zukommt als die eines aus phantastischen Improvisationen plötzlich aufwachenden Bewusstseins, das fühlt: „Nun musst du aber endlich Schluss machen!"

Ein einziges Mal hat Bruckner, im Schlussatz seiner „Achten" (c-moll), über faustisches Begehren hinaus den grossen Aufschwung der Befreitheit genommen, an der Gloriole des Himmels selbst seine Fackel entzündet und, in der grossen Haltung des Pfadfinders aus dem

Dunkel des Alltags, mit hinreissender Macht auf uns eingesprochen —, aber plötzlich stockt dieser Redefluss der Begeisterung; gedrücktes Suchen nach Fortsetzung, düstere Beklemmungen — „die Erde hat ihn wieder!" Ihre Dünste hatten die grosse Flamme erstickt, und wie oft er sie auch in der Folge wieder anzünden und himmelan schwingen will — wir haben auch hier wieder die Empfindung einer Prometidennatur, die ihrer Fesseln nicht ledig werden kann, der es zu diesem Ziele an der unbeirrten Konzentration ihrer Kräfte fehlt. Oder die ihre Kräfte übernimmt. Eine Natur, die den Stoff nicht beherrscht, sondern mit dem Stoff qualvoll ringt. Ein Titanenkampf! Aber der Pelion über den Ossa gestülpt, erzwingt noch nicht den Eintritt in den Olymp!

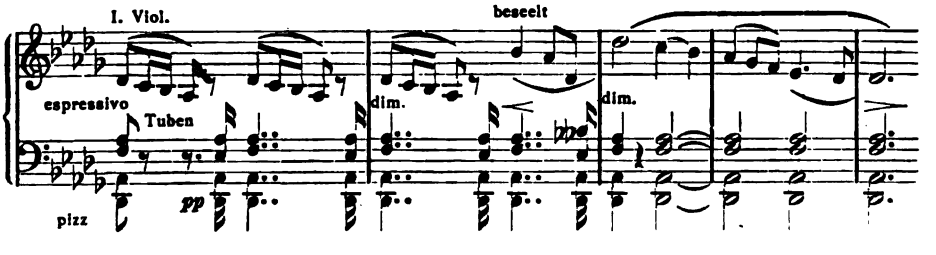
So sind Bruckners Schlussätze wie die ersten und könnten mit viel grösserem Rechte als erste Sätze einer neuen Symphonie, also eines neuen „Läuterungsversuches der Seele" fungieren. Bruckners beschwerter unbehilflicher Natur war die Selbstbefreiung versagt: so schrieb er Pseudofinali. Es ist nicht zufällig, dass das Ergebnis des letzten und gewaltigsten Läuterungsversuches dieser in sich beengten einsam heldischen Sisyphus-Natur ohne ein solches Pseudofinale geblieben ist. Denn indem sie in einem ganz mächtig angelegten Expositionssatz voll erhabner Wallungen und schwermütiger Bedrängtheit, in einem Adagio von ergreifendster Sammlung und in einem Scherzo von bereits transzendentaler Entschwertheitsahnung noch ein letztes Mal, mit dem heldenhaften Aufgebot schwindender Kräfte, ihren Erhebungsdrang zusammengefasst hatte, erwirkte sie mit ihrer endlichen Selbstvernichtung die in einem jahrzehntelangem einsamen Ringen innerhalb ihrer selbst vergebens erstrebte Befreiung ihres Ewigen —, und Bruckners Tod, die damit erreichte Aufhebung seiner Sisyphidennatur, ist das eigentliche Finale seiner „Neunten", damit zugleich das einzig wirkliche Finale, das ihr zu gestalten beschieden sein konnte. In diesem Zusammenhange enthüllt sich nun plötzlich die naive Widmung seiner letzten Transkorporation „an den lieben Gott", sowie seine Anordnung, an Stelle des fehlenden Schlussatzes eine Lobpreisung des ewigen Lichtquells (dem er zeitlebens so beengt entgegengeschmachtet hatte!) sein: „Tedeum" zu setzen, als eine Tat von wundervollem Tiefsinn, wie sie nur aus dem „Unterhalb der Bewusstseinsschwelle" eines erzwahrhaftigen Gottsuchers hervorgehen kann. — — —

Steht uns Allen, aus dem Alltag sehnsüchtig und ohnmächtig Aufstrebenden, Anton Bruckners Werk, wie wir es ohne phrasenhafte Verklärungsversuche aus seiner Person zu fassen trachteten, nun zweifellos menschlich mit allen bedingten Mängeln näher als die übermenschlichen Gebilde des Olympiers Beethoven, so muss es uns nun doppelt freuen, in der ästhetischen Beschauung der Brucknerschen Symphonie noch jenen

Hinblick auf den „Sitz der Freuden- und Leidenschaften: das edle Haupt und das beseelte Antlitz", die Mittelsätze dieser Transkorporationen nachholen zu können, der uns, ohne jede Einschränkung, mit der innigsten Begeisterung und überquellenden Verehrung vor dem Meister erfüllen darf.

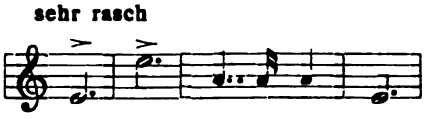
Würde man diese Mittelsätze aus ihrem grösseren Zusammenhang herausnehmen und als ein Ganzes für sich betrachten dürfen, könnte wohl auch der kritischeste Geist nicht eine Sekunde zögern, Anton Bruckner den grössten Symphoniker nicht nur nach, sondern neben Beethoven zu nennen. Denn bei dem gesättigsten Stimmungsgehalt haben diese Sätze (und die Scherzi noch mehr als die Adagiosätze!) eine unübertreffliche Prägnanz des Ausdrucks, und die Mängel der Ecksätze: das Zerbröckeln der Konzeptionslinien in Episoden und Episödchen, dieser schwerfällige und disparate Vortrag namentlich der sogenannten Schlussätze sind hier völlig vermieden: ganz offenbar, weil der Tondichter in diesen Sätzen nicht über seine Kräfte hinauszuringen hatte.

Denn dort, wo diese wunderbar reiche Empfindungswelt, ermattet von ihren himmelandrängenden Konvulsionen und Verklärungsextasen, den tränenvollen Blick nach einwärts wendet, ihres sehrenden Schmachtens unter einem unentrinnbaren Verhängnis ganz bewusst zu werden, da gestaltete Bruckner erhabenste Visionen der Schmerzerhöhung; die vor dem Alltagssonnenbrand einsam hinwelkende Liebesblüte einer Gottheit scheint, vom Nachttau der Tränen genetzt, ihren Duftkelch berauschend weit aufzuschliessen: da klagt und klingt es, da weint und tröstet es, da gibt es auch hier mächtige Erhebungen, in denen des Meisters verkrampftes Inneres sich auftut wie ein kostbares Tabernakel, in dessen kristallner Monstranz das Blut Jesu Christi zu wallen und zu glühen scheint — — leise schliesst sich der mystische Schrein wieder, und wie ergreifend gleich Beethovens Adagio sind: sie zeigen uns den mitleidig zu uns herabgeneigten Gott, die Bruckners — den schmerzerhobenen anwärts sich verklärenden Menschen, und nirgends hat Beethoven die Not der Welt so brünstig gezeigt, so englisch geklagt und so ergreifend keusch wieder verhüllt, wie Bruckner etwa im Adagio seiner „Achten" mit diesem unser Gefühl völlig auflösenden Abgesang der Violinen:



Dass nun die aus solcher Leidenserkenntnis gewonnene Hoffnung auf Überwindung des Leides in sich, die Welt des aus Tränen auflachenden künftigen Siegers über den Zwiespalt der Dinge, diese Welt des Scherzo — bei Bruckner auf einer Selbsttäuschung gebaut war, wissen wir nach den bereits getanen Einblicken in die Pseudofinalsätze des einsamen Ringers. Aber nie ist der Mensch glücklicher als im Zwange einer Illusion, die ihm das heisseste Ziel seiner Wünsche als möglich oder bevorstehend vorgaukelt. Nie war Robinson glücklicher, als wenn er aus bleischwerem Schlaf auftaumelte — rings taufrischer Morgenglanz über den Felsenstrand seines Eilands und über das Meer ausgegossen, und sein Wesen noch ganz durchbebt von dem glückseligen Traum, der ihm mit der Ahnung der Gewissheit alle Nerven noch vibrieren macht: ein Schiff, ein grosses glänzendes Segelschiff habe seine Zeichen endlich bemerkt, den Kurs gewendet, auf sein weltvergessenes Eiland zugesteuert und gelandet, um ihn einzuholen. So klar und erschütternd hat er alles im Traume miterlebt! Das muss ein Wahrtraum sein! Vielleicht noch heute wird er wahr! Nun lacht der wirrbehaarte, wildbärtige Mensch unmassen auf; die Arme wirft er in die Luft, und mit dröhnenden Jubelschreien, dass seine Brust vor Freude nicht zerspringe, läuft und braust er in grotesken Sprüngen den Klippenstrand seines Eilands entlang; die aufgeschreckten Möven umgaukeln ihn lustig kreischend; sein Blick aber lässt das Meer nicht, die leuchtend blaue Wellenfläche, auf der jetzt und jetzt ein weisses Segel sich zeigen kann ...: das befreiende Schiff kommt heute nicht und morgen nicht und noch lange lange Jahre vielleicht nicht — aber, wer verstünde nicht Robinsons, des glücklichen Träumers, Jubel?

Für mich hatten Bruckners Scherzi immer etwas, das mir, ich weiss nicht wie, solche Robinsonvisionen erweckte. · Es ist etwas so weltfern, derb-urhaftes in Bruckners Humoren, wie in unermessliche Einsamkeit eingehüllt; er bleibt der Wuchtige, der Titanide gewöhnlich auch in diesen Sätzen, und wenn man z. B. das Hauptthema des „siebenten" Scherzos hört —

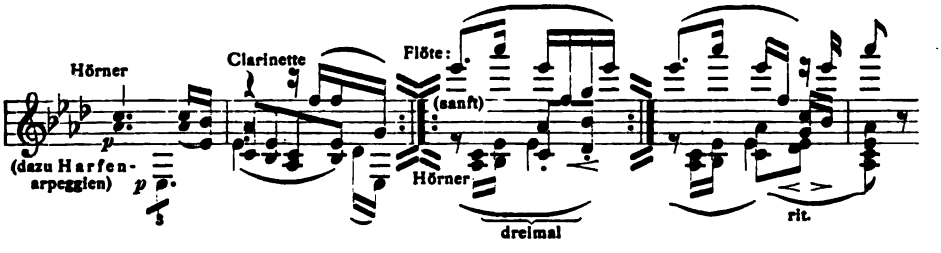


glaubt man da nicht einen mutwilligen Kentauren herangaloppieren zu hören?

Wenn Beethoven auch hier der Grössere sein sollte, ist er es nur, weil er fast in jedem seiner symphonischen Scherzi ein anderer ist. Bruckners Scherzi haben (von seiner No. 2 an) eine Form, die ihm zwar ganz zu eigen gehört, die er auch mit immer prägnanterem Inhalt erfüllt,

die aber, wie eine Gussform, etwas Stereotypes hat,[1]) wodurch sich auch hier in der ebenmässigen Vollendung seines Gestaltungstriebes persönliche Beengtheit in sich selbst in Erinnerung bringt. Beethoven — Bruckner, es ist eben der Unterschied des Gottes und — Robinsons; des Allbeherrschers und des Eilandkönigs . . .

In die farbenprächtigen gedrangen Muschelschalen seiner Scherzi und scherzi „da capo" aber hat nun Bruckner die köstlichsten Perlen seines schmerzlichen Läuterungsdranges eingeschlossen: das Trio dieser Scherzi ist von Bruckner förmlich zur symphonischen pièce de résistance entwickelt worden. Hier opfert er der Erinnerung seiner älplerischen Heimat und Jugendtage, und nichts ist rührender zu sehen, als wenn dieser lebensbeschwerte Titanide die zartesten Fäden spinnt, um die Idylle dieser Erinnerungen zum Zaubergewebe zu verdichten. Der sich und uns das Paradies nicht wie jener Andere wieder zu gewinnen weiss, bannt dann in diesen Takten seiner Partituren wenigstens das von uns verlorene — Visionen unschuldigen Behagens, von Baumschatten, Waldatem, Bachgemurmel, einsam an Berghängen liegenden Bauernhäuschen mit kleinen Nutzgärtchen, in denen auch die Resede, der rote Flox, die Levkoje blüht und duftet — klares Abendlicht, ferner Hirtenreigen, vielleicht ein wenig Orgelschall, wie ihn der Lufthauch aus dem Dorfkirchlein im Tal an unser Ohr trägt . . . Zweifellos hat Bruckner auch diesen süssen idyllischen Tonfarbenzauber zuerst der Beethovenschen Pallette abgesehen: ich denke da vor allem an das Scherzotrio der Beethovenschen „Achten"; aber dieses ist nicht trautsamer erschaut, nicht klarer gezeichnet, nicht verklärter beleuchtet als das der Brucknerschen „Achten", diese wundervoll reine Erscheinung wehmutumspielten Erdenfriedens, die schliesslich so hold in sich zerschmilzt wie ein rosiges Lämmerwölkchen nach Sonnenuntergang:



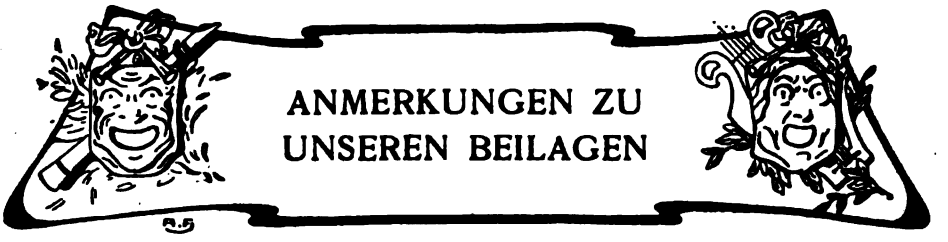
[1]) Dem Hauptthema geht gewöhnlich ein prägnant rhythmischer Takt-Melismus voraus, viermal wiederholt: dann erscheint das Hauptthema. An den stereotypen heranlärmenden beiden Halb- und Ganzschlüssen des Satzes gewinnt jener rhythmische Melismus fast die Bedeutung eines Nebenthemas: er wird dann, am Abschluss eines gewöhnlich meisterhaft heraufgeführten Crescendos, das wie eine Titanenjagd heranbraust, achtmal hartnäckig wiederholt, wozu das Hauptthema im *ff* der Blechbläser kontrapungiert wird, worauf der Tuttisatz auf dem Niederstreich des 9. Taktes

Wie wohl, dass uns dieser betrachtende Blick in das „beseelte Antlitz“ der symphonischen Transkorporationen Bruckners zum Schlusse aufgespart blieb! Ja, in diesem ideellen Antlitz finden wir die lieben kummervollen, schmerzgefurchten und dabei so unsagbar gütigen, edlen Züge unseres einsamen Meisters wieder, wie wir sie im Leben kannten. So leuchteten diese blauen, weit aufgetanen Augen, „aus denen seine schöpferische Kraft wie die von der Erdenschwere rettungslos eingesperrte grosse Sehnsucht selbst, gleichsam aus den Fenstern ihres massiven Kerkers, aufwärts und ins Weite sah“ . . .

Würde es Max Klinger reizen können, das Wesen des Schöpfertums Anton Bruckners im Marmorbilde darzustellen, wie er es in seinem herrlichen „Beethoven“ getan, hätte er sicher keinen welttatschwangeren Olympier mit dem Königsadler zu Füssen auszumeisseln; aber einen Titaniden! Etwa Sisyphus, an steiler Bergschutthalde, der begrabenden Wucht seines eben wieder abgestürzten Felsblockes mit knapper Not entronnen; wundenbedeckt, keuchend ins Knie gebrochen; auf dem Unheilsfels aber hätte sich eben eine Nachtigall niedergelassen, die dem Gepeinigten den Mut neuer Hoffnung zuträllert und schluchzt . . . Der oftgetäuschte hübe, froherschrocken, zitternde Hände, wie um die Botin und mit ihr die Botschaft sanft zu fassen; eine tiefe schmerzenreiche Andacht glättete verklärend die eben noch verzerrten Züge —: „Am Ende doch noch? — ?!“

---

abreisst. Generalpause; oder rhythmisches Pulsieren der Pauke oder der Bratschen auf dem Grundton des Halbschlusses. Hierauf der zweite Teil, der dem ersten wie die Hälfte eines Apfels der andern gleicht. Steht das Scherzo in Moll, schliesst es in der Durtonart seiner Tonika.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Es war naturgemäss, dass die Beiträge dieses Heftes mehr instruktiven Charakters sein mussten; das Problem der Form steht beim Erfassen der Bruckner'schen Kunst soweit im Vordergrund, dass es uns wichtig scheint, dieses Moment ganz besonders und von verschiedenen Standpunkten aus betonen zu sollen. Dass dabei die Biographie zu kurz gekommen, ist erklärlich, wenn auch der Artikel von Rudolf Louis einen Abschnitt aus dem Leben des Meisters wiedergibt und die bisher mangelhaften Kenntnisse über Bruckners Aufenthalt in Frankreich und England ergänzt und richtig stellt.

Darum liegt uns jetzt die Aufgabe vor, durch unsere Bilder etwas vom Leben des Meisters zu berichten, und wir lassen es uns angelegen sein, eine Reihe von Bruckners Wirkungsstätten vorzuführen. Das Leben Bruckners ist überaus gleichartig verflossen; sein Leben liegt in seinen Werken. Wer aber Eingehenderes auch über die äusseren Schicksale seines irdischen Wandels erfahren will, der greife zu dem ausgezeichneten Buche von Rudolf Louis,[1]) das ein Vorläufer sein will zu der grossen Bruckner-Biographie, an der August Göllerich seit Jahren arbeitet, und die wohl nun bald ihrem Ende entgegengeht.

Über den Geburtsort — eine Abbildung des Geburtshauses Bruckners findet der Leser unter den Beilagen dieses Heftes — und die ersten Daten aus dem Leben des Meisters finden wir bei Louis folgendes: „Anton Josef Bruckner wurde am 4. September 1824 zu Ansfelden geboren, einem freundlichen, zwei Wegstunden südlich von Linz im Traunkreise des Landes Oberösterreich gelegenen Dorfe, das damals kaum 1000 Einwohner zählen mochte. Dass hier im August des Jahres 1626 während des zweiten österreichischen Bauernkrieges der kaiserliche Oberst Löbl den Bauern eine entscheidende Niederlage beibrachte, und dass in der Nähe auf dem Ritzelmayergute zu Berg die oberösterreichische Landesackerbauschule sich befindet, das ist das einzige, was Historie und Landeskunde Merkwürdiges von dem Geburtsorte unseres Meisters zu berichten wissen. Aber es ist eine liebliche und gesegnete Gegend, dieser ‚Weizenboden von St. Florian', der sich südöstlich von der Landeshauptstadt zwischen Traun und Enns erstreckt, berühmt wegen seiner Fruchtbarkeit und seiner uralten bäuerlichen Kultur. . . . Am 7. Juni 1837 stirbt Bruckners Vater. Die Mutter übersiedelt sechs Wochen nach dem Tode ihres Mannes nach Abelsberg, einem etwa fünf Viertelstunden nördlich von St. Florian gelegenen Marktflecken, und bald danach (Ende Juli) wird Anton als Sängerknabe in das altberühmte Augustiner-Chorherrenstift aufgenommen. . . . Das Stift St. Florian liegt eine halbe Stunde von der Poststrasse zwischen Enns und Linz in einem schönen und fruchtbaren, durch sanfte, waldbekränzte Anhöhen gebildeten Tale, das sich gegen Osten öffnet und welches ein Bach, die Ipf — Ypha — in trägem Laufe durchfliesst. Auf einer Terrasse der nördlichen Hügelreihe erhebt sich das Stiftgebäude, zu dessen Füssen der Markt gleichen Namens sich hinzieht. Das Gebäude selbst, welches keine Spur des Altertums mehr an sich trägt, bildet ein längliches Viereck, das einen grossen und zwei kleinere Höfe umschliesst. Auf der östlichen Seite befinden sich die Wohnungen der Chorherren, die Bibliothek und

[1]) Anton Bruckner. München und Leipzig bei Georg Müller 1905.

die Bildergalerie; auf der südlichen ein Speisezimmer, der grosse Saal und die Prälatur; auf der westlichen, in deren Mitte der Haupteingang, die Gastzimmer, die sogenannten Kaiserzimmer und die Kirche; auf der nördlichen endlich die Kirche nach ihrer Länge.... Die Stiftskirche, unter der sich noch Überreste einer alten, aus dem vierten Jahrhundert stammenden Krypta befinden, ist ein Werk des italienischen Barock. Sie wurde 1689—1700 von Carlo Carlone aus Mailand erbaut, dessen Bruder Bartolomeo sie mit schönen Stukkaturarbeiten ausschmückte. Den bemerkenswerten Hochaltar ziert eine Himmelfahrt Mariä von der Hand des Josef Ghezzi aus Rom. Die Decken der Kirche und der Sakristeien tragen Freskomalereien von Anton Gumpp und Martin Steidl aus München. Die prächtige Kanzel ist aus glänzend schwarzem Lilienfelder Marmor. Das grosse Stiftsgebäude mit seiner schönen Fassade erstand 1686—1707. Die Bauleitung hatte zuerst Carlo Carlone, später der Baumeister Jakob Prandtauer aus St. Pölten bei Wien. Als besonders bemerkenswert werden genannt die Prälatur, die Kaiserzimmer, die Zimmer des Prinzen Eugen von Savoyen mit ihren herrlichen Gobelins und der grosse Marmorsaal mit dem von Bartolomeo Altomonte ausgemalten Plafond . . .

So gross man den Einfluss dieser zugleich ehrwürdigen und prunkvollen Umgebung auf den empfänglichen Sinn des heranwachsenden Knaben Bruckner auch anschlagen mag — und ich glaube, dass man allen Grund hat, die Nachwirkung dieser, wenn auch noch so unbewusst aufgenommenen Jugendeindrücke als einen wesentlich mitbestimmenden Faktor der Geistes- und Gefühlsentwicklung des Meisters einzuschätzen — einen Schatz barg St. Florian, der wichtiger für ihn werden sollte, als alle architektonische und dekorative Pracht der Kirchen- und Stiftsgebäude, wichtiger als alle Malereien und Schildereien von welscher und deutscher Künstlerhand, wichtiger als alle Kostbarkeiten der Bibliothek, wie der anderen wissenschaftlichen und Kunstsammlungen: es war die hochberühmte, herrliche Orgel, das Instrument, an dem Bruckners Genius zuerst als einem seiner würdigen Ausdrucksmedium die himmelanstrebenden Schwingen erproben durfte, und dem es wohl in erster Linie zuzuschreiben ist, dass gerade die Ton- und Klangwelt der Orgel die vornehmste Inspirationsquelle für seine tonkünstlerische Muse werden sollte."

In dem ehrwürdigen Stift befinden sich auch das Bruckner-Zimmer, ein in seiner schlichten, klösterlichen Einfachheit mit der innersten Wesensart des Künstlers so eng übereinstimmender Raum, der von pietätvoller Hand zu einer Art kleinen Museums umgewandelt worden ist und allerhand Andenken an den ehemaligen Sängerknaben und Stiftsorganisten von St. Florian enthält, sowie die Begräbnisstätte des Meisters, der Sarkophag in den Katakomben des Stifts, der die sterblichen Überreste des grossen Symphonikers birgt.

An den Aufenthalt Bruckners in Linz, wo er von 1856—1868 bis zu seiner Übersiedlung nach Wien als Domorganist wirkte, möge die Abbildung des dortigen Hauptplatzes mit der alten, 1669—1682 in Barock erbauten Domkirche erinnern. „In Linz kam Bruckner in ganz andere Verhältnisse, als er sie bis dahin kennen gelernt hatte. Die musikalischen Anregungen, die er hier empfangen konnte, waren nicht nur zahlreicher und stärker, sondern, was von besonderer Wichtigkeit war, sie blieben nicht ausschliesslich, wie in St. Florian, auf die geistliche Tonkunst beschränkt. Der weltlichen Kunstmusik in Konzert und Theater durfte der Meister in der Landeshauptstadt zum ersten Male nähertreten, und das wurde für seine gesamte künstlerische Weiterentwicklung von entscheidender Bedeutung . . ."

Von den diesem Heft beigegebenen vier Porträts Bruckners dürfte, wie Louis bemerkt, das aus der ersten Hälfte der 60er Jahre stammende, nach einer Photographie von W. Jerie in Marienbad gefertigte vielleicht das früheste existierende Porträt des Meisters sein. Diesem interessanten Bild schliessen sich an: ein seltsames Porträt nach

einem Lichtdruck von V. A. Heck in Wien; ein charakteristisches Bild nach einer Zeichnung von R. Loer, Bruckner um die Mitte der 80er Jahre darstellend, dem eine Aufnahme von Franz Hanfstaengls Kunstverlag in München zu Grunde liegt; und endlich die Wiedergabe einer Photogravüre im Verlag der „Photographischen Gesellschaft" in Berlin, die eine merkwürdige Ähnlichkeit hat mit dem im ersten Heft des ersten Jahrgangs der „Musik" gebrachten Porträt des Meisters aus dem Atelier Löwy in Wien, vermutlich die letzte Aufnahme des Künstlers zu seinen Lebzeiten (1894).

Es folgen die Ansichten zweier Denkmäler des Meisters: in Wien, wo sich im Stadtpark das Bruckner-Monument erhebt, eine bemerkenswerte Schöpfung des talentvollen Tilgner-Schülers Zerritsch, mit der meisterhaften Büste Bruckners von Victor Tilgner, und in Steyr, zu welcher Stadt der damalige Schulgehilfe von Kronstorf sich besonders durch die in der gotischen Pfarrkirche befindliche ausgezeichnete Orgel hingezogen fühlte. „Oft verbrachte er noch als alter Mann dort die Sommerferien, zum Beispiel 1886, und zum letzten Male wenige Jahre vor seinem Tode 1894."

Als weitere bildliche Darstellungen der Person des Meisters reihen sich zwei der köstlichen Schattenbilder Otto Böhlers an: Wagner und Bruckner und Bruckner im Himmel. Auf dem ersten Blatt sehen wir den Bayreuther Meister dem ihn abgöttisch verehrenden Bruckner die Schnupftabaksdose präsentierend; das zweite zeigt uns den treuherzig-unbeholfenen Bruckner an der Schwelle des Elysiums, empfangen von den rauschenden Klängen eines wohlbesetzten Engel-Orchesters. Den verlegen am Eingang stehenden Meister zieht ein Putto am Rockzipfel, um ihn seinen ihn erwartenden Brüdern in Apoll zuzuführen. Von links nach rechts erblicken wir die Silhouetten von Liszt, Wagner, Schubert, Schumann, Weber, Mozart, Beethoven, Gluck, Haydn, Händel. Johann Sebastian Bach stimmt eben ein Präludium an. Über die Bruckner-Karikaturen Otto Böhlers, von denen die „Musik" übrigens schon früher einige brachte, sagt Louis u. a.: „Zu vielen Malen ist diese seltsame Gestalt in Wort und Linie porträtiert worden, die groteske Gewandung, die eigentlich nur darum so frappierte, weil sie — im Gegensatz zu allen Modetorheiten — höchst vernünftig nach dem einzigen Prinzip möglichster Bequemlichkeit zugeschnitten war, das unbeholfene Auftreten und die skurrilen Formen einer vormärzlich devoten und übertriebenen Höflichkeit, die so entschieden und so ganz unvermittelt gelegentlich auch in das extreme Gegenteil einer wahrhaft herzerfrischend wirkenden Bauerngrobheit umschlagen konnte. Der oberflächliche Blick mochte eine solche Figur bloss komisch finden, dem tiefer Schauenden und dem vor allem, der wusste, was sich hinter dieser teils unscheinbaren, teils bizarren Hülle barg, erschien sie zugleich im höchsten Masse rührend. Sie war wie geschaffen für den Stift des Karikaturisten, aber nicht eines solchen, der bloss den scharfen Blick für das Lächerliche der äusseren Erscheinung besitzt — denn der hätte ja nur ein ausgesprochenes ‚Zerrbild' liefern können — sondern für einen, der Schärfe der Beobachtungsgabe mit ausgesprochener Liebe und Sympathie für den Gegenstand seiner Beobachtung verbindet. Bruckner hat einen solchen Karikaturisten in Otto Böhler gefunden, dessen köstliche Schattenbilder gerade darin einen ganz eigenartigen Vorzug besitzen, dass sie sich von aller Lieblosigkeit so glücklich fernhalten und es verschmähen, dem Verstande auf Kosten des Herzens einen billigen Triumph zu verschaffen."

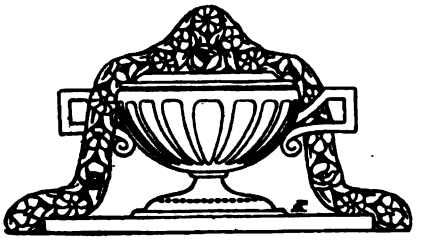
Ein originelles Blatt, über dessen Herkunft wir nichts Näheres in Erfahrung bringen konnten — vielleicht ist einer unserer Leser dazu in der Lage — ist die folgende Siegesallegorie Bruckners. Wir sind wohl nicht allzu weit von der Deutung entfernt, wenn wir unter den in der sumpfigen Niederung sich blähenden giftgeschwollenen Ungetümen „des Helden Widersacher" glauben verstehen zu müssen, die liebenswürdige Symbolisierung einer gewissen Clique, die unserem Meister dereinst das Leben so sauer

machte. Er selbst thront in älplerischer Tracht, die Zipfelkappe auf dem Haupt, auf einem Bergvorsprung in einsamer Höhe und schaut, einen gewaltigen Felsblock zur Abwehr bereithaltend, gelassen auf das wüste Treiben unter ihm.

Den Beschluss unserer Kunstbeilagen bilden einige charakteristische Proben der Hand- und Notenschrift des Meisters. Einem uns mehrfach übermittelten Wunsche neuhinzugetretener Leser folgend reproduzieren wir nochmals den im allerersten inzwischen längst vergriffenen Heft der „Musik" faksimilierten Brief Bruckners an Alfred Stross. Zum Artikel von August Göllerich gehört das Notenbeispiel aus dem 114. Psalm, dessen Original uns der Verfasser freundlichst zur Verfügung stellte. Hofkapellmeister Franz Schalk-Wien verdanken wir die Überlassung eines Blattes aus dem unvollendet gebliebenen letzten Satze der neunten Symphonie.

Von einer Musikbeilage haben wir diesmal absichtlich Abstand genommen, da die Eigenart der orchestralen Kunst Bruckners eine Reduktion auf Klavier zu zwei Händen u. E. nicht verträgt. Das einzige Stück, das sich allenfalls zur Bearbeitung für Pianoforte eignet: das herrliche Adagio aus dem Streichquintett, haben wir im 4. Heft des III. Jahrgangs veröffentlicht. Ebenso verweisen wir unsere Leser auf „Amaranths Waldeslieder", eine der verschwindend wenigen Liedkompositionen des Meisters, in Heft 17 des I. Jahrgangs. An selbständigen Arbeiten über Bruckner brachte übrigens die „Musik" bisher: Altmann, Bruckners Opernplan (I, 22); Graf, Anton Bruckner (I, 1, 4, 7, 14); Grunsky, Bruckners neunte Symphonie (II, 11).

An Porträts und Bildern aus dem Leben Bruckners wurden in der „Musik" bisher folgende veröffentlicht: Porträt nach einer Heliogravüre des Verlages J. Löwy in Wien (I, 1); Bruckner auf dem Sterbebett (I, 1); Karikatur auf Bruckner von Heinrich Gröber (I, 4); Wagner und Bruckner in Bayreuth. Schattenbild von Otto Böhler (I, 6); Bruckner an der Orgel, nach einem bei R. Lechner in Wien erschienenen Schattenbild von Otto Böhler (I, 10); Bruckner und Hanslick. Schattenbild von Otto Böhler (I, 14); Anton Bruckner-Plakette von J. Tautenhayn jun. (III, 3); Anton Bruckners Porträt aus der Zeit der Schaffung seiner achten Symphonie (IV, 20). — Den Entwurf eines Gesuches Anton Bruckners an die Wiener Philharmoniker brachte die „Musik" im Faksimile in Heft 4 des IV. Jahrgangs. — Zwei Seiten aus der Originalpartitur der neunten Symphonie Bruckners finden sich in Faksimile-Wiedergabe in Heft 5 und 7 des I. Jahrgangs.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Dr A Bruckner

VI. 1

BRUCKNERS GEBURTSHAUS IN ANSFELDEN (Ober-Österreich)

BRUCKNERS SARKOPHAG
IN DEN KATAKOMBEN IM STIFTE ST. FLORIAN

ANTON BRUCKNER
in der ersten Hälfte der 60er Jahre

VI. 1

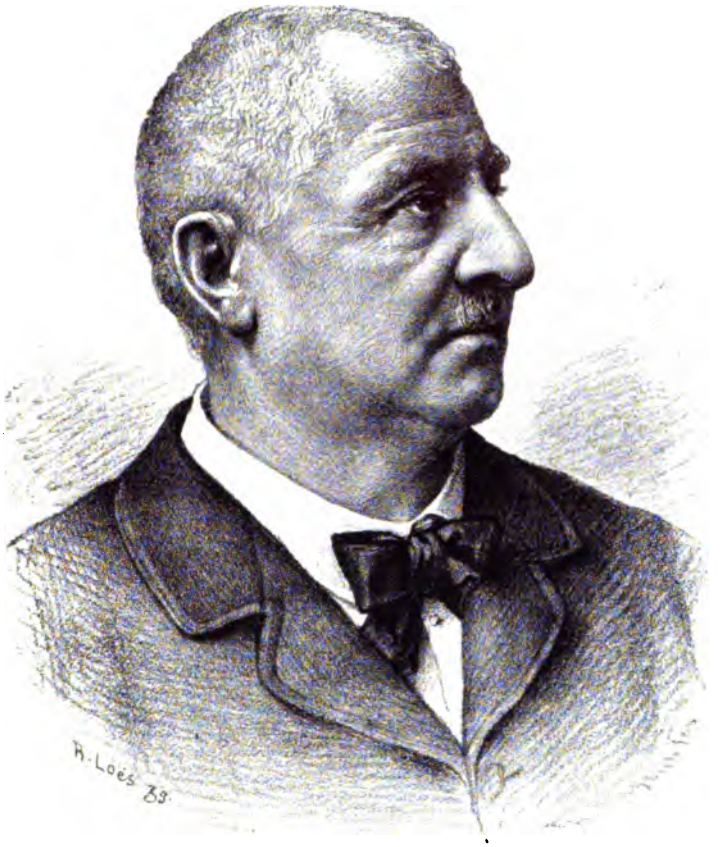
DAS STIFT ST. FLORIAN

UofM

ANTON BRUCKNER
nach einem Lichtdruck von V. A. Heck, Wien

ALTAR DER STIFTSKIRCHE ST. FLORIAN

ORGEL DER STIFTSKIRCHE ST. FLORIAN



ANTON BRUCKNER
nach einer Zeichnung von R. Loer

UofM

BRUCKNER-ZIMMER IN ST. FLORIAN

HAUPTPLATZ IN LINZ MIT DER DOMKIRCHE

Digitized

WAGNER UND BRUCKNER
Schattenbild von Otto Böhler

Lieber, guter Freund!

Ich habe keinen Verleger gefunden. Wenn Sie Hl Prof Winterberger schreiben, so wollen Sie ihn ersuchen, um das Thema in Hmoll, das er mir im Gewandhause aufgab.
Danke herzlich für Ihre Güte. edler Freund!

15/1. 885. Ihr Bruckner.

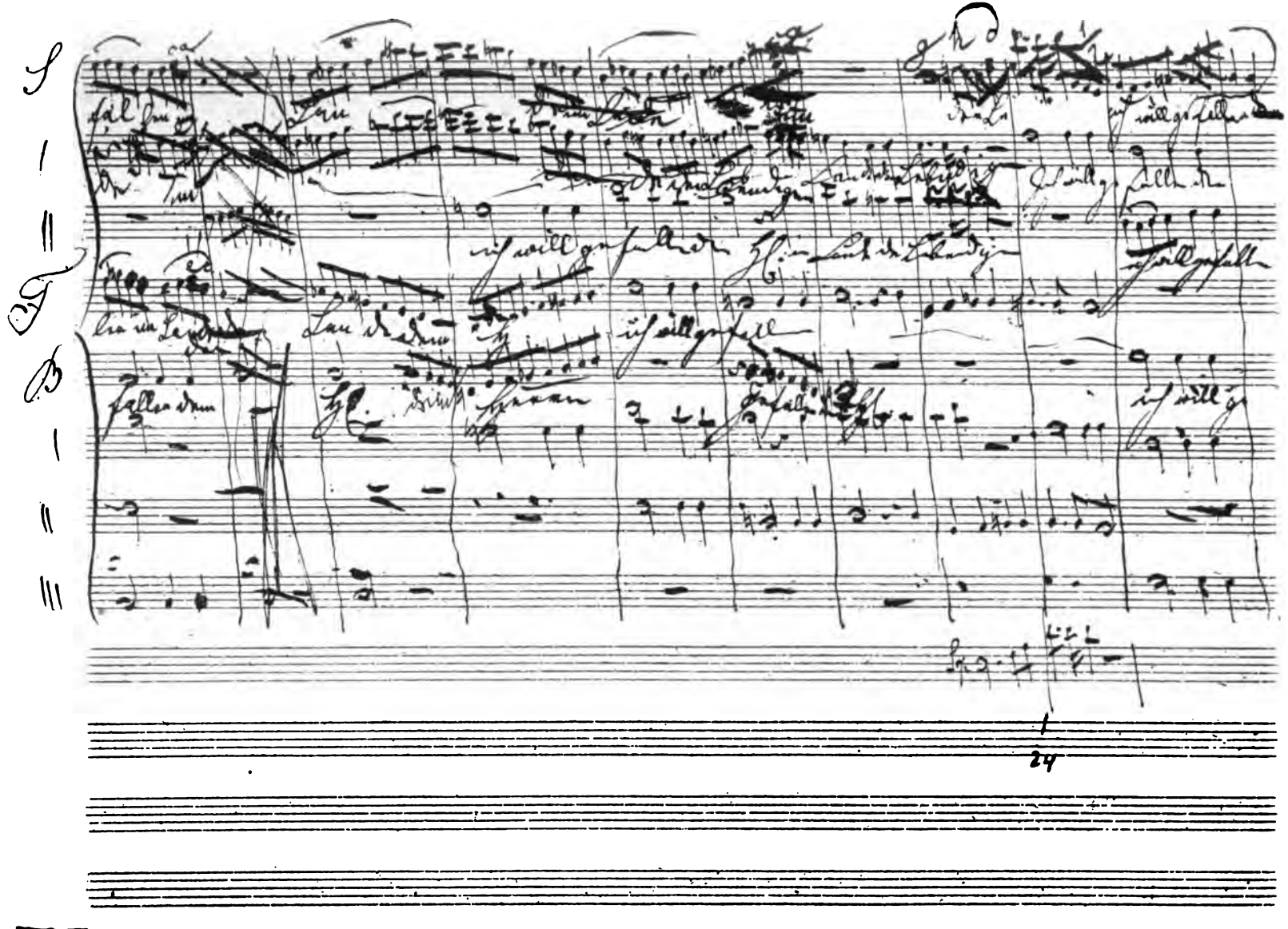
Extrablatt vom Montag schrecklich
Deutsche Zeitung vom Mittw. sehr gut.

EIN BRIEF ANTON BRUCKNERS

VI. 1

BRUCKNER-DENKMAL IN WIEN

BRUCKNER-DENKMAL IN STEYR

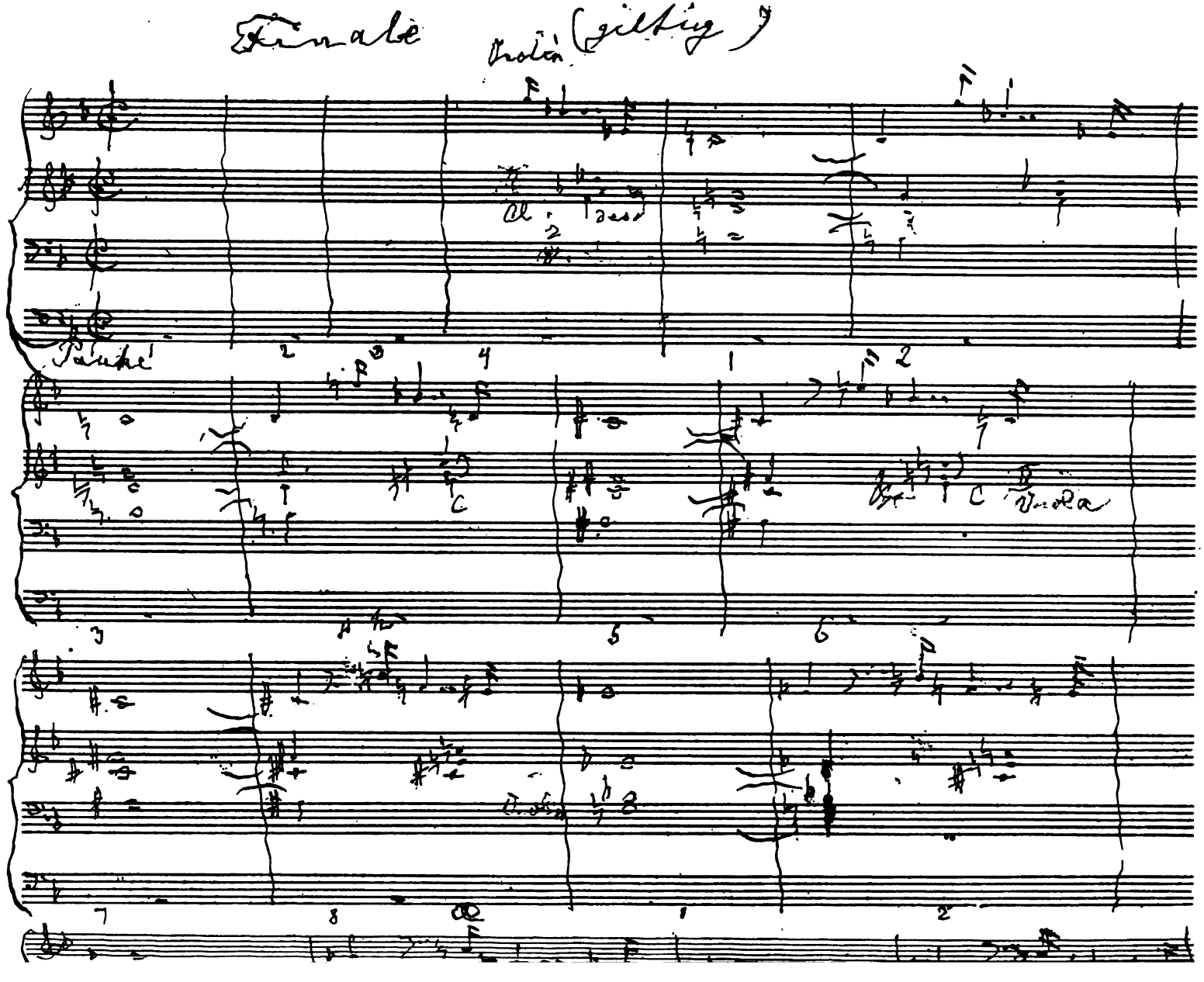


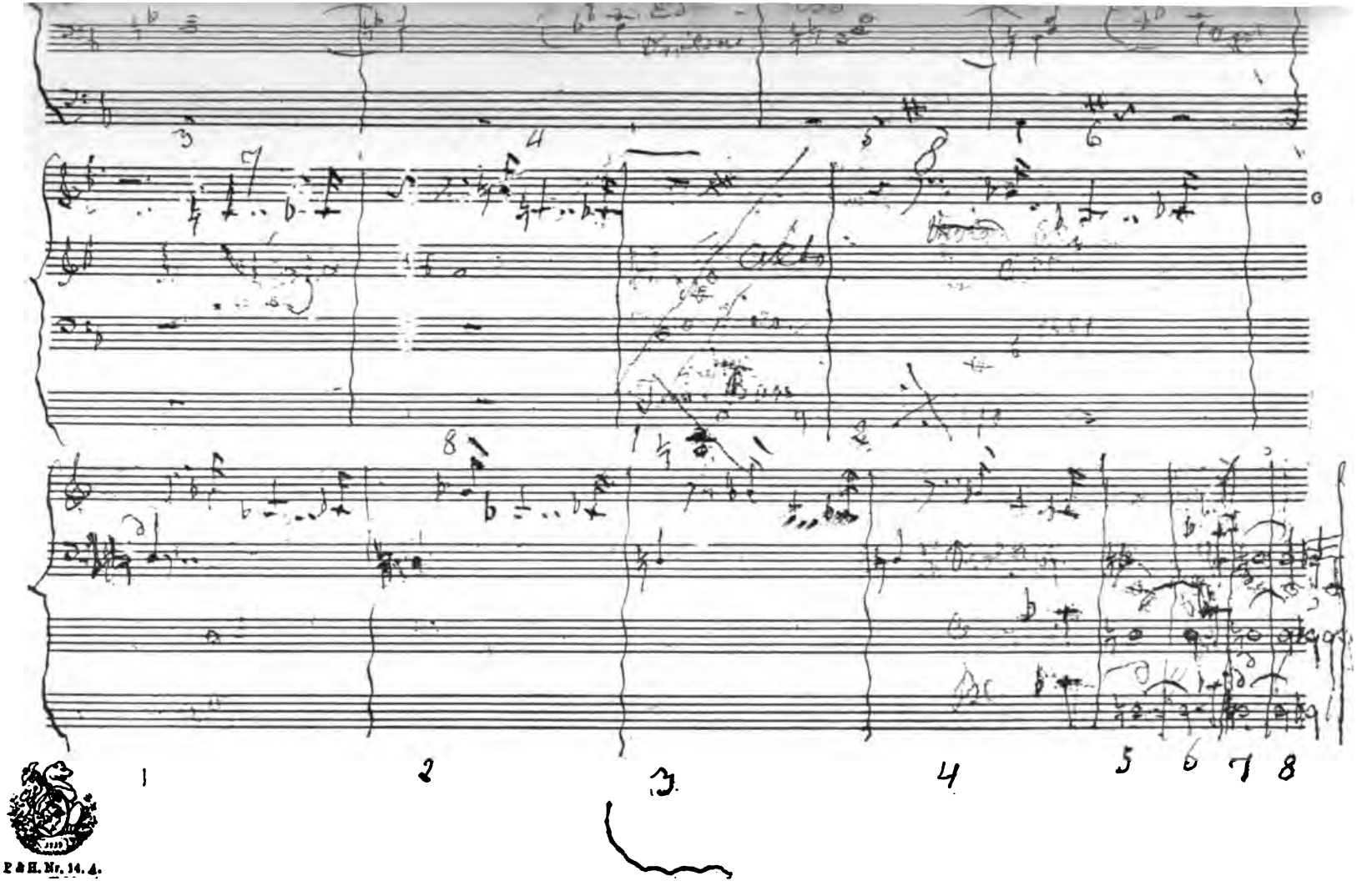
EINE SEITE AUS DER ORIGINALHANDSCHRIFT
DES 114. PSALMS VON ANTON BRUCKNER

SIEGESALLEGORIE BRUCKNERS

VI. 1

Finale (giltig)





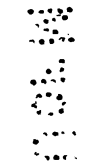
P & H. Nr. 14. 4.

VI. 1

EIN BLATT VON DEM UNVOLLENDET GEBLIEBENEN LETZTEN SATZE DER NEUNTEN SYMPHONIE ANTON BRUCKNERS

VI. 1

BRUCKNER IM HIMMEL
Schattenbild von Otto Böhler



DIE MUSIK

Je reicher, je vollkommener die Kunst wird, desto mehrere einzelne Ganze gibt sie uns in einem grösseren Ganzen als Teile zu geniessen, oder desto verwickelter und üppiger ist die Mannigfaltigkeit, in der sie uns Einheit finden lässt.

Schiller an Gottfried Körner

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 2

Zweites Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

INHALT

Dr. Fritz Volbach
Georg Friedrich Händel

Rudolf M. Breithaupt
Von den Pedalen. I.

Dr. Edgar Istel
E. T. A. Hoffmanns „Undine"

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

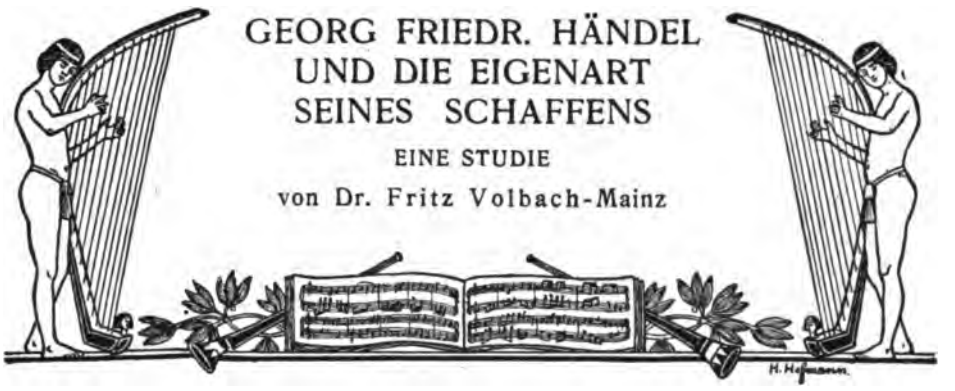
Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigenteil

Namen- und Sachregister zum 20. Band der MUSIK

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



GEORG FRIEDR. HÄNDEL UND DIE EIGENART SEINES SCHAFFENS

EINE STUDIE

von Dr. Fritz Volbach-Mainz

Ein alter griechischer Philosoph nennt das Auge des Künstlers „sonnensichtig". Ohne geblendet zu werden, vermag er hineinzuschauen in die feurige Glut des Gestirnes und mit dem Blicke hindurchdringend den Urgrund des Wesens zu erkennen. Sonne ist ihm die Kunst, hellstes Licht, welches, indem es ihn überflutet, ihn den Punkt erstreben lässt, auf dem er selbst festen Fuss fassen kann, um von dort immer tiefer einzudringen in das unendliche Meer des Lichts. In ewigem Wechsel, in stetem Sichneugebären fliesst das Licht, fliesst die Kunst, und die Söhne des Lichts, die Genies, sie folgen sich, aufleuchtend in glänzendem Zuge. Wer den Weg vollendet, der reicht mit dem Königszepter zugleich den Schatz, den er errungen, seinem Nachfolger, auf dass er ihn mehre und zu höherem Glanze erziehe. Ein ewiger Fortschritt, ein stetes Entwickeln, streng, logisch wie die Glieder einer Kette! Ein ehernes Gesetz waltet über dem Genie, das es zwingt, stets den richtigen Weg des Fortschritts einzuschlagen und zu verfolgen. Unbewusst, wie im Traume wandelnd, schreiten die einen empor, das Auge dem Lichte zugewandt, sicher geleitet von jener geheimnisvollen Macht, die sie nicht straucheln lässt. Andere wenige aber sind den Weg mit offenen, wachen Augen, bewusst dahingeschritten. Zu diesen gehört Händel.

Als ein König tritt er auf den Plan. Stolzen Auges überschaut er das Reich der Kunst, sein Reich. Mit kritischem Blick prüft er das Gebäude, soweit es seine Vorgänger gebaut. Nur was ihm wert scheint, nimmt er an, um es als Unterbau zu benutzen für seinen Tempel, oder auch, er fügt es seinem Bau so ein, dass es von da an den Stempel der eigenen Persönlichkeit erhält. Indem Händel den eigenen Weg verfolgt, tut er keinen Schritt vorwärts, über dessen Bedeutung er sich nicht vollständig klar ist; jeder Schritt aber bedeutet eine Stufe aufwärts, dem Ziele zu, das er vor sich sieht. Wohl keiner der grossen Meister lässt uns so klar in die Werkstatt seines Schaffens sehen, keiner breitet seine Pläne so licht vor uns aus als Händel.

Sehen wir von den Lehrjahren Händels ab. Im Jahre 1703 finden wir ihn in Hamburg. Ausgerüstet mit dem ganzen Rüstzeug der musikalischen Technik betritt er den Plan. Im Kirchen- und Kammerstil übertraf er sicherlich schon damals seine Lehrer. Aber Händel zog es nach einer andern Seite. Klar erkannte er die Stärke seines Talents in der Richtung zum Dramatischen. Wo aber hätte er dieses Talent besser ausbilden können als in Hamburg? Zu jener Zeit stand die Hamburger Oper noch auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit und überragte alle andern deutschen Opern. An der Spitze stand ein Künstler, dessen Bedeutung auf dramatischem Gebiete uns seinen Namen unzweifelhaft in die erste Reihe stellen lässt, Reinhard Keiser. Aus kleinen Anfängen war die Hamburger Oper hervorgegangen. Biblische Stoffe bildeten die erste Zeit fast ausschliesslich den Gegenstand des Spiels, und die Musik der ältesten Komponisten dieser Bühne, eines Theile, Strunck u. a. bestand zum grössten Teil in einfachen, liedförmigen Sätzen, deren formelle Abhängigkeit vom deutschen Kirchenliede ebenso ersichtlich ist, wie die ganze Anlage dieser Opern als ein Ausklang der kirchlichen Mysterienspiele, die ja damals noch nicht ausgestorben waren, erscheint. Deutsch war diese Musik durch und durch. Ob sich aber aus diesen Anfängen eine wirkliche deutsche Oper hätte entwickeln können ohne eine Befruchtung von ausserhalb? Ich glaube es nicht. Diese notwendige Befruchtung liess nicht lange auf sich warten; sie war eine doppelte. Einerseits war es die italienische Kunst, die besonders von Venedig und nachher von Neapel aus ihren Einfluss auf die Hamburger Oper ausübte, andererseits wurden ihr von Frankreich her, besonders durch Lully's Werke, neue Wege und Richtungen gegeben. Venedig war es, welches das Grundprinzip des Dramma per musica, wie es die Florentiner aufgestellt und praktisch gelehrt, und die Durchbildung des Dramatischen weiter baute. Den Kernpunkt der Oper bildet das ausdrucksvolle Rezitativ, das versucht, jeden Affekt, jede durch den Affekt erzeugte Wendung der Stimme musikalisch auszudrücken. Nur dort, wo die Stimmung sich konzentriert, tritt das Arioso ein; nicht selbständig für sich, sondern logisch wächst es aus der Handlung heraus und leitet wieder in diese zurück. Monteverde, der uns in seiner „Incoronazione di Poppea" ein unerreichtes Muster dieses Stils hinterlassen, verdankte die venezianische Oper diese Stilreinheit. Schon die römische Oper entfernt sich von ihr durch die Einschaltung pomphafter Chöre, auf die die venezianische Oper fast ganz verzichtet, und durch die manche Werke, wie z. B. der „S. Alessio", Stef. Landi's Meisterwerk, einen fast oratorienartigen Charakter erhalten. Doch erst die Neapolitaner machen aus dem Musikdrama jene Missgeburt, die wir noch heute unter dem Begriff „Oper" verstehen, ein Bündel von abgeschlossenen Arien und

Chören, nur lose zueinander in Beziehung gesetzt durch trockene Rezitative.

Die Franzosen hielten dagegen streng an den Grundsätzen der Florentiner fest, so streng, dass das Arioso neben dem Rezitativ fast ganz ausgeschaltet ist. „Kleinere musikalische Formen, als die der französischen Musiktragödie", sagt mit Recht Chrysander[1]), „sind kaum denkbar, denn die Gesänge verlaufen ganz simpel und nicht selten wechselt das Mass alle zwei Takte. Aber — fährt er fort — in Frankreich wollten die Sätzchen nichts für sich bedeuten, sondern nur einzelne Laute im Pathos des Ganzen sein; daher kam es, dass sie alle miteinander doch einen mächtigen Gesamteindruck hervorbrachten." Was aber das Rezitativ selbst betrifft, so erhebt es sich bei Lully oftmals zu ganz bedeutendem melodischen Schwung und eindringlicher Kraft der Deklamation; ich erinnere nur an das bekannte Stück aus der „Proserpina": „Déserts écartés, sombres lieux." Alles in allem genommen aber erscheinen diese endlosen rezitierenden Opern nicht nur uns heute ungeniessbar, auch Zeitgenossen Lully's klagen über die entsetzliche Langeweile, die sie beim Anhören empfänden. St. Evermond nennt diese Opern geradezu „eine Dummheit, beladen mit Musik, Tanz und Maschinen".

Die deutsche Oper nahm zwischen der italienischen und französischen eine Mittelstellung ein, ohne aber zu rechter Selbständigkeit gelangen zu können. An Stelle der biblischen Stoffe, deren Behandlung trotz aller Roheit und Unbeholfenheit doch eine volkstümlich deutsche war, war schon bald die antike Sagen- und Geschichtswelt getreten. Aber, ebensowenig wie in Italien selbst, verstand man es, auf den Kern dieser Geschichten einzugehen und sie grosszügig zu gestalten, noch weniger den sittlichen Gehalt derselben zu heben und zu betonen. Das Ganze läuft fast immer auf verwickelte Liebesintrigen heraus, deren Darsteller zufällig klassische Namen tragen. Dass der Narr auch in der Oper eine grosse Rolle spielt, versteht sich bei der offenbaren Vorliebe für derbe, rohe Spässe von selbst.

Man ist gewohnt, die erste deutsche Oper als ein Sing- oder Liederspiel zu betrachten. Das trifft für die ersten Erzeugnisse und selbst für einige Werke Keisers zu, ja der Zug zum Liedmässigen ist nie ganz verschwunden und bildet geradezu ein Charakteristikum der deutschen Oper. Man würde aber sehr irren, wollte man alle Werke Keisers unter diesem Gesichtspunkt betrachten. Als dieser Meister in die Schranken trat, waren die Formen sowohl der italienischen als französischen Oper bereits scharf herausgearbeitet, und Keiser verstand sie zu beherrschen. Die Werke der bedeutendsten Meister jener Zeit, besonders eines Lully,

[1]) Händelbiographie I, S. 8.

Steffani und Scarlatti waren ihm bekannt, und ihr Einfluss auf sein Schaffen ist, wie Leichtentritt an einer Reihe Beispiele nachweist,[1]) an vielen Stellen seiner Opern klar nachweisbar. Von der Bedeutung des Rezitativs hat Keiser, wie Mattheson bezeugt, eine solche Meinung, dass er in ihm geradezu eine Hauptaufgabe des Komponisten erblickte. „Eine Expression im Rezitativ", meint er, „verursache einem verständigen Komponisten offten ebensoviel Kopfbrechens als die Invention und Ausführung einer Aria."[2]) In der Tat war Keiser ihn ausdrucksvollen Rezitativ ein Meister, er war „unermüdlich, sich mit seinen Tönen in den Wortsinn gleichsam hineinzubohren, tat sich auf diese seine Kunst auch nicht wenig zugute". (Chrysander.) Aber auch in den Arien ist Keiser keineswegs ohne Bedeutung. Der leichte melodische Fluss vieler seiner Stücke legt den Vergleich mit Mozart nahe, und Lieder, wie das prickelnde „Auf die Gesundheit aller Mädchen!" aus „Circe", weisen direkt auf ihn hin.

An Tiefe und Wahrheit der Empfindung übertrifft Keiser fast alle seine Zeitgenossen. Dazu kommt nun noch die Gediegenheit des Satzes, wenigstens dort, wo der leichtsinnige Komponist seine Aufgabe ernst nimmt, und ein fein abgewogener Klangsinn, der bereits die Individualität des Klanges als Darstellungsmittel zu verwenden sucht. Will man all diese Vorzüge vereinigt sehen, überhaupt sich einen Begriff von der Grösse und Bedeutung dieses Meisters machen, so braucht man nur die von Chrysander herausgegebene Partitur der „Octavia" zu studieren. Szenen, wie die des letzten Aktes, wo Nero auftritt, herabgestürzt von der Höhe seiner Macht, flüchtig, im Elend, von den Furien verfolgt, — der folgende Traum, sein Entschluss zu sterben, sind von solch tragischer Grösse, von solcher Gewalt des Ausdrucks, dass wir sie auch heute nicht ohne tiefe Ergriffenheit anzuhören vermögen.

Händel erkannte die Bedeutung dieser Kunst für ihn, und die Notwendigkeit, sie an der Quelle zu studieren. Damit aber stand auch sein Entschluss, nach Hamburg zu gehen, sogleich fest. „Seine Absicht war", wie Mattheson erzählt, „niemals gewesen, sich in Hamburg zu setzen: er gab vielmehr bei seiner Ankunft schon zu verstehen, dass er nur als Reisender dahin gekommen, um etwas zu lernen." Dieser erste Schritt Händels in die Welt geschieht so mit voller, klarer Überlegung und mit Kenntnis des gesteckten Zieles. Der strenge, polyphone Satz war ihm durchaus geläufig, ihm fehlte aber die Übung und Kenntnis der einfachen „Melodie", wie sie die Zeit als den Ausdruck des Dramatischen verstand. Zwar war Händel auch hierin nicht ganz unerfahren. Sein Lehrer

[1]) R. Keiser in seinen Opern. (Inaug. Dissert.) Berlin 1901.

[2]) „Vorbericht" der „Componimenti Musicali". Hamburg 1706. Vgl. auch „Das Orchester der ersten deutschen Oper". (Inaug. Dissert.) von W. Kleefeld. Berlin 1898.

Zachau besass eine ansehnliche Sammlung italienischer und deutscher Musikalien. „Er zeigte Händel die mannigfaltige Schreib- und Setzarten verschiedener Völker, nebst eines jeden besondern Verfassers Vorzügen und Mängeln. Und damit er auch ebensowohl in der Ausübung, als in der Beschaulichkeit zunehmen möchte, schrieb er ihm öfters gewisse Aufgaben vor, solche auszuarbeiten; liess ihn oft rare Sachen abschreiben, damit er ihres gleichen nicht nur spielen, sondern auch setzen lernte.“ [1]) Aber das konnte Händel nicht genügen; er fühlte, dass man dramatische Musik in ihrer Wirkung nur von der Bühne herab beurteilen kann und darf, und um diese Wirkung und zugleich die Ursachen derselben zu studieren, war er 1703 nach Hamburg gepilgert. Die erste sichtbare Frucht dieser Studien war die Oper „Almira“, komponiert und aufgeführt 1704. In den Formen, der Anlage des Ganzen schliesst sich das Werk ganz an Keiser an, während es in der Erfindung vollständige Selbständigkeit aufweist. Man muss bei seiner Beurteilung stets bedenken, dass es ein Erstlingswerk ist; Werke, wie Keisers „Octavia“ darf man nicht zum Vergleich heranziehen. Die Grosszügigkeit und Sicherheit des dramatischen Stils, wie sie z. B. in der obengenannten Szene des Nero so herrlich sich findet, darf man in diesem Werke noch nicht suchen. Nicht als ob es ihm an bedeutenden Gedanken fehlte; im Gegenteil. Fast verschwenderisch streut Händel in jugendlichem Übermut ein Füllhorn von herrlichen Blüten aus. Aber was ihm abgeht, ist die Kraft, die Gedanken völlig zu erschöpfen, sie durch die Gestaltung vollständig aufzusaugen. Vielen dieser Gedanken begegnen wir in den folgenden Werken wieder in stets gesteigerter Durchbildung. Händel ruht nicht, bis er den innersten Kern einer Idee blosgelegt hat. Gerade dieses fortwährende Zurückkommen auf einen bestimmten musikalischen Gedanken ist ein typisches Merkmal in Händels Schaffen, das von seiner Selbstzucht und kritischen Verstandestätigkeit zeugt. Eines der bekanntesten Beispiele ist die von Chrysander angeführte ergreifend schöne Arie der Almirena aus dem „Rinaldo“ (1711) „Lascia ch'io pianga“. In ihrer schlichten Urform steht diese Melodie als Sarabande im dritten Akt der „Almira“. Aber welch' ein Unterschied! Während sie im „Rinaldo“ im zweiten Teil in mächtiger, packender Steigerung ihre Bogen schwingt, fehlt ihr in der „Almira“ gerade diese Entwicklung und letzte Steigerung gänzlich. Und noch ein drittes Mal begegnen wir dieser Melodie: im „Trionfo del tempo“ in der Arie „Lascia la spina cogli la rosa“ wieder mit einer Steigerung des Mittelsatzes. Auch die Arie „Crede l'uom“ geht auf „Almira“ zurück. Ein anderes Beispiel: die einfache und so wunderbar liebliche Melodie des Liedes

[1]) Mattheson, G. F. Händels Lebensbeschreibung. S. 9.

„Dolce amor" im „Rodrigo". Durch eine kleine Änderung macht Händel die hier viertaktige Periode in der „Agrippina" zu einer fünftaktigen und schafft damit ein Gebilde von ganz eigenartigem Reiz in der Arie „Inganata una". Aber auch später verfährt Händel derart. Die bekannte Arie „Kämpft der Held, nach Ruhm begehrend" aus „Josua" hat ihr Vorbild in der ersten Arie der Agrippina „L'alma mia"; das Einleitungsthema des Psalms „Dixit Dominus" wird zum Grundgedanken eines der überwältigendsten Chöre der „Debora": „Seht, wie der Übermüt'ge naht", usw.

Doch kehren wir zur „Almira" zurück. Noch eine der Grundeigenschaften Händels lässt uns dieses Werk bereits erkennen. Seine Kunst wächst stets mit der Bedeutung des Wortes und Gedankens. Je grösser die Wahrheit und der dramatische Ausdruck ist, um so grösser die Kunst Händels. Was Richard Wagner so freudig an Mozart als den Ausdruck der Wahrhaftigkeit bewundert, dass dieser Meister zu einer Oper wie „Cosi fan tutte" oder „Titus" nicht eine Musik habe schreiben können, wie die zu „Figaro" oder „Don Giovanni", trifft ebenso auf Händel zu. Wahrheit und immer Wahrheit, das ist das Endziel aller Händelscher Kunst. Er verstand nicht die Kunst — wie Mattheson so treffend sagt — in der die Italiener von je her sich so sonderbar hervorgetan haben, nämlich: „mit guter Art und Anmut zu tändeln." Seine Gedanken waren auf grössere Dinge gerichtet. „Man muss gestehen, dass er durchgehends gross und meisterlich handelt, wo die Sprache und Dichterei sich zu seinem Vorsatz schicken." [1]) Das zeigt sich bereits deutlich in der „Almira". Man nehme nur Arien wie: „Leset ihr funkelnden Augen", oder „Vollkommene Hände" und vergleiche sie mit der dramatisch belebten, so ächt menschlich ergreifenden Duettszene: „Fernando stirbet dein" usw., um das Gesagte sofort zu verstehen.

Im Jahre 1706 zieht Händel nach Italien. Was er in Hamburg, besonders von Keiser lernen konnte, hatte er gelernt. Es war nicht wenig. Lange hat es in dem Meister nachgeklungen, und manches herrliche Stück verdanken wir dieser Anregung. Die grosse Arie des polternden Polyphem in Händels „Acis und Galatea" trägt ganz die Art und Auffassung der prächtigen, wilden Vulkanarie aus der „Pomona" Keisers (Wenn alles ist beschneiet); und noch eine Reihe ähnlicher Stücke möchte ich auf dieses Vorbild zurückführen. Von besonderer Einwirkung war aber die „Octavia" Keisers. Wie sehr Händel sie schätzte, zeigt, dass er sie auf der Reise nach Italien zum Studium mit sich führte. Auf die „Octavia", sagt Seiffert in der Vorrede zur Neuherausgabe der Partitur, weist alles zurück, was wir in Händels italienischen Tonwerken als Anklänge an Keisers Melodieen finden, und er beweist es durch eine ganze Reihe von Parallelstellen.

[1]) Händels Lebensbeschreibung S. 139.

In Italien wird Händel nicht als Schüler, sondern sofort als Meister erkannt und verehrt. Man trägt ihm die Komposition von Opern auf. Betrachtet man den „Rodrigo" als Übergangsstadium, so zeigt uns gleich die folgende Oper, die „Agrippina", wie schnell Händel es verstand, die Vorzüge der Italiener zu seinen eigenen zu machen. Sein scharfes Auge lässt sich nicht täuschen, untrüglich zeigt es ihm die Stärke, aber auch die Schwäche der fremden Kunst. Was er als nachahmenswert und annehmbar einmal erkannt, das macht er sich sofort zu eigen und ruht nicht, bis es sich mit seiner Kunst geeint. Keine Mühe, keine Arbeit ist ihm zu gross; kraft seines Genies aber übertrifft er sogar jedesmal bald seine Lehrer. Man kann nun billig fragen: hätte Händel das, was er in Italien lernen wollte, die höchste Kunst der äusseren melodischen Schönheit der Singstimmen, nicht ebensogut in Hamburg aus den Partituren der besten italienischen Meister lernen können? Nein, das wäre unmöglich gewesen. Schon die Gelegenheit, diese Werke selbst von hervorragenden Sängern mit höchster Kunst vortragen zu hören, musste anregend auf Händel wirken, denn nur der lebendige Vortrag vermochte erst den vollen Begriff von der Eigenart der italienischen Melodie zu erbringen. Die Stellung des Sängers zum Komponisten war eine ganz andere, als in Deutschland. Ersterer verlangte mitarbeiten zu dürfen an der Gestaltung der Melodie, ihre letzte Schönheit sollte sie ihm verdanken. Eine eigene Kunst war entstanden, die den Sänger lehrte, die Schönheit der Linien durch Ausschmückung und durch Freiheit der Bewegung, durch reiche Anwendung dynamischer Mittel usw. zu heben und so den Ausdruck aufs Höchste zu steigern. Das war seine Domäne, und hier durfte der Komponist ihm nichts vorschreiben; wohl aber verlangte er von diesem, dass er seine Melodie so bildete, dass sie ihm die Möglichkeit zu solcher Ausgestaltung gab, vor allem aber, dass sie überall und stets in ihrer Führung aus dem Geiste dieser Gesangsschule heraus gebildet war. Hier konnte und musste der Komponist vom Sänger lernen. Je vortrefflichere Sänger er zu hören und zu studieren Gelegenheit hatte, um so besser konnte er lernen, die Schönheit dieser Kunst seinem Schaffen dienstbar zu machen.

Es ist ganz natürlich, dass diese Vollendung der Gesangskunst und ihre Bevorzugung auch auf andere Kunstzweige nicht ohne Einfluss bleiben konnte. So sehen wir vor allem die Instrumentalmusik in der Behandlung der einzelnen Instrumente, besonders der Geige, ihr folgen und ihre Errungenschaften für sich in ihrem Sinne sich nutzbar machen. Auch hier folgt die Ausführung der Kantilene vor allem denselben Bestimmungen wie im Gesang; vom Instrumentalsolisten wird dieselbe Selbständigkeit, dieselbe Mitarbeit verlangt, wie vom Sänger. Singen und Spielen ist den Italienern fast gleichbedeutend. Als das höchste Lob, das man Tartini's Spiel

spenden zu können glaubte, gelten die Worte, dass er auf der Geige nicht spiele sondern singe; „non suona, canta su'l Violino". Diese Auffassung galt von jeher. Schon Rogniono's Violinschule, die Rubertina aus dem Jahre 1535, das älteste Studienwerk für die Geige, kann ebensogut als Gesangsschule gelten, wie umgekehrt Ganassi Recht hat, seine Gesangsschule auch als Flötenschule zu bezeichnen. Welch ungeheure Ansprüche an den Geigensolisten nach dieser Richtung gestellt wurden, das ersieht man am besten aus der grossen Violinschule Geminiani's, des Freundes von Händel. (The Art of Playing on the Violin. London 1751.) Aber wir besitzen auch glücklicherweise Werke, die uns die Art der wirklichen Ausführung mit all ihren Verzierungen und Schattierungen der Vorlage des Komponisten gegenüber darstellen. So veröffentlichte 1716 Geminiani seine „XII Solos for a Violin with a thourough Bass for the Harpsicord or Bass Violin. (London Printed by J. Walsh.)" Sie sind in der gebräuchlichen Art, ohne wesentliche Ausschmückung versehen. Dieser Ausgabe liess Geminiani 1739 eine zweite folgen, „Le Prime Sonate a Violino e Basso d. F. Geminiani nuovamente ristampate e con deligenza corette, aggiuntori ancora per maggior facilità le grazie agli adaij, ed i numeri per la trasposizione della mano." London 1739. Auch von dem Meister des Geigenspiels, von Corelli selbst, dem Freunde Händels und Lehrer Geminiani's besitzen wir eine derartige Doppelausgabe seiner 1700 komponierten „VI Sonate a Violono Solo e Violone o Cimbalo, opera Quinta." Komponiert kurz vor 1700. Der 4. Auflage, einem prächtigen Amsterdamer Kupferdruck, verdanken wir jene Verzierungen und Ausführungen der Adagios, wie sie Corelli selbst spielte, laut der Bemerkung auf dem Titel: „Quatrième Edition, ou l'on a joint les agréements des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli. Comme il les joue." Eine vortreffliche Neuherausgabe dieses Werkes hat Chrysander besorgt. Sie enthält sowohl den Originaltext als auch darüber die Agréments.[1])

Die ganze italienische Renaissancekunst drängt in ihren letzten Zielen auf die Bevorzugung des solistischen Prinzips. Der Grundzug der Renaissance, die Befreiung des Individuums, die sich in der Musik zuerst in der Loslösung des Solosängers aus den Banden des Ensembles zeigt, spricht sich auch in der Instrumentalmusik aus. Man war lange gewöhnt, Monteverde's Orchester, wie es im „Orfeo" erscheint, ob der Menge seiner verschiedenartigen Instrumente und des reichen Wechsels der Farben als eine bedeutende künstlerische Errungenschaft zu betrachten, die Beschränkung aber der folgenden Zeit als einen Rückschritt. Umsomehr musste es auffallen, dass Monteverde selbst in seinem letzten Werk, der „Incoronazione

[1]) 3. Bd. der vierbändigen Gesamtausgabe Corelli's. London bei Augener.

di Poppea" sich fast ganz auf die Streicher beschränkte. Aber gerade in dieser Beschränkung liegt der Fortschritt. Erst in dem Augenblick, in welchem dem Vokalchor entsprechend im Streichorchester der feste Mittelpunkt gefunden war, die Grundfarbe, die durch die Klänge der Bläser ihre Lasuren und Lichter erhält, erst da war eine Entwicklung dieses Zweiges der Kunst möglich.[1]) Kaum aber ist dieser Schritt getan, da macht sich auch das Bestreben nach solistischer Betätigung von neuem geltend. Aus dem Ensemble löst sich das Konzertino, eine oder zwei Sologeigen und Soloviolonccello ab und stellt sich dem Grosso gegenüber. Damit ist die typische Einrichtung des italienischen Orchesters geschaffen, und auf diese gründet sich durchaus das Orchester Händels seit seinem Aufenthalt in Italien. Dieser Einteilung ist er stets treu geblieben. — Wie schnell Händel die Eigentümlichkeiten des italienischen Stils sich zu eigen machte, beweist am besten folgende kleine Geschichte, die sich in Rom zwischen Händel und Corelli abspielte. Es handelte sich um die Aufführung der Ouvertüre zum „Trionfo del tempo". Corelli, dem es an Temperament fehlte, vermochte einer Stelle nicht die gehörige Kraft des Ausdrucks zu verleihen. Händel wird ungeduldig, heftig nimmt er ihm die Violine weg und spielt ihm die Stelle vor. Corelli in rührender Bescheidenheit aber antwortet dem Meister: „Aber, mein lieber Sachse, diese eure Musik ist nach dem französischen Stil eingerichtet, darauf verstehe ich mich nicht." Auf sein Verlangen aber setzte Händel eine neue Ouvertüre, ganz im italienischen Stil und Geschmack. Hier wird uns auch zugleich der Unterschied zwischen der Kunst Händels und der der Italiener angedeutet. Händel verlangte scharfe, bestimmte Accente, Prägnanz des Ausdrucks, er konnte nicht so „anmutig tändeln" wie die Italiener. Er schreibt nicht Musik, um Musik zu machen, sondern seine Kunst ist stets der Ausdruck bestimmter Ideen „zweckvoll ohne Zweck", sie ist wahrhaftig d. i. deutsch. Hier liegt der grosse, gewaltige Unterschied der Kunst eines Händel und der Corellischen Kunst. Niemals hat Händel diese deutsche Auffassung von der Würde seiner Kunst verleugnet. Durch die sittliche Kraft dieser Anschauung allein, durch das hohe Bewusstsein seiner Mission ist er der geworden, der er ist, ein Grossmeister der Kunst.

Mit der Absicht zu lernen war Händel nach Italien gekommen, als gefeierter Meister verliess er im Herbst 1709 das Land. Niemals ist ihm wohl der Gedanke gekommen, dort seine dauernde Existenz zu begründen, so leicht es ihm geworden wäre. Heimisch wäre seine frische, herbe

[1]) Vgl. H. Goldschmidt: Studien z. Gesch. d. ital. Oper im 17. Jahrh. Darin die vortreffliche Abhandlung über das Orchester. S. 123 ff.

Kunst in dem milden, erschlaffenden Süden, mit dem ewigen blauen Himmel niemals geworden; wohl angestaunt, bewundert, aber nicht verstanden, nicht geliebt. Seine Kunst ist eine nordische Kunst, geboren aus dem Rauschen deutscher Wälder und dem Brausen des Nordmeers. So betritt denn Händel 1709 im Herbst das Land, das ihm von da an zur Heimat werden sollte, England.

Jahrelang liegt der Schwerpunkt in Händels Schaffen auf dem Gebiete der Oper. Es würde nun kaum möglich sein, aus der langen Reihe dieser Bühnenwerke eine stete Entwicklung des Meisters herauslesen zu wollen. Händel hing viel zu sehr von dem dichterischen Vorwurf ab, als dass er im Stande gewesen wäre, z. B. zum „Scipio" oder „Lotario" eine Musik zu schreiben wie die der vorher komponierten zu „Cäsar" oder später zu „Orlando". Betrachten wir aber die Werke als Ganzes, so ist es leicht, die aufsteigende Bahn zu erkennen, von „Agrippina" zu „Rinaldo" und in hohem Fluge von diesen empor bis zu „Orlando". Ein stets zunehmendes Konzentrieren, ein wachsendes Betonen des Dramatischen, zielbewusstes Hinstreben zu den Höhepunkten ohne Aufenthalt, eine Steigerung der Eindringlichkeit der Rede im Rezitativ lässt sich stets erkennen und verfolgen. Allmählich gewinnt auch die musikalische Charakterzeichnung immer schärfere und bestimmtere Konturen. In den Arien aber verliert das Ornament, die Koloratur immer mehr den Charakter der blossen Ausschmückung und wird zum dramatischen oder malerischen Akzent. Am deutlichsten prägt sich der Fortschritt der Entwicklung in der Behandlung des instrumentalen Ensembles und seines Verhältnisses zu den Stimmen aus. Welch ein Riesenfortschritt von der „Almira" bis zum „Cäsar"! Der Dichter der Hamburger ersten Oper, Elmenhorst, definiert einmal die Oper als: „Singspiele, die in gewissem Ton und Abmessung des Taktes gesungen werden, nebenst anmutiger Erklingung des Fundaments und Grundstimme eines Spinetts, Bassviolen und Bandoren und dergl., dabei denn, um den Singenden eine Respiration zu gönnen, die Violinen zuweilen ein wenig sich hören lassen." Diese Art der Geigenbehandlung, als Trennung der Gesangsphrasen, ist selbst in der „Almira" in manchen Arien noch zu erkennen. Man sehe nur die Arie: „Mi da speranza" oder noch deutlicher in der lieblichen Arie: „Lass ein sanftes Händedrücken", wo allerdings an Stelle der Geigen Oboen treten. Daneben treten freilich auch hier schon überraschend durchgeführte Ensembles auf. Ein grosser Fortschritt bedeutet bereits „Agrippina". Je weiter wir aber kommen, um so mehr verliert das Instrumentale den Charakter der blossen Begleitung; enger und enger umschlingt es die Singstimme, nimmt Teil an dem Ausdruck des Gedankens, macht den Ausdruck der Stimme eindringlicher, ja vertieft oftmals seinerseits den musikalischen Gedanken noch und stellt den Charakter

der Grundstimmung erst eindeutig fest. Wie bei den Streichern, so ist auch bei den Bläsern ein stetes Weiterbilden leicht ersichtlich. Schon in den ersten Werken fällt uns die reichere Verwendung der Oboen und Fagotte, den Italienern gegenüber, und ihre selbständigere Führung auf. Hier war der Einfluss Keisers ein dauernder. Über ein Kolorieren der Zeichnung kommt es aber dabei selten heraus. Nach und nach aber empfindet Händel die Farbe als Darstellungsmittel bestimmter Stimmungen, der individuelle Charakter der einzelnen Farben kommt ihm immer intensiver zum Bewusstsein, die einfachen Grundfarben genügen ihm nicht mehr, er versucht Mischungen der einzelnen Farbentöne, findet ihre Übergänge und aus dem Zauber der Farbe heraus erfindet er dann den musikalischen Gedanken. Damit vollzieht Händel die endgültige Befreiung der Instrumentalmusik. Bis zu welcher Vollendung er es hier bringt, zeigt ein Blick in die Partitur des „Cäsar". Eins der schönsten Beispiele ist folgendes: Eine Symphonie ertönt. Cäsar horcht auf: Cieli, e qual delle sfere scende armonico suon, che mi rapisce? ruft er aus. In diesem Augenblick öffnet sich der Parnass, und es erscheint auf einem Thron sitzend Virtus, umgeben von den neun Musen, dazu ertönt dann die Symphonia weiter. Diese Musik ist für zwei Orchester geschrieben, von denen das erste als unsichtbar, hinter der Szene zu denken ist. Dieses hat folgende Besetzung: Oboe, zwei Violinen, Bratschen, Harfe, Viola da Gamba, Teorba (Laute), Fagotte und Violoncelli. Die klangliche Mischung dieser Instrumente ist eine ganz entzückende. Die Wirkung steigert sich noch, wenn gegen den Schluss das Hauptorchester vor der Bühne dazu einfällt. Dieselbe Besetzung behält die folgende Arie der Cleopatra bei. Erwähnenswert ist auch die andere Symphonie (S. 122 der Part.) mit ihren vier Hörnern (zwei in G und zwei in D). Die erstere Symphonie erinnert in ihrer Anlage an ein ähnliches Stimmungsbild in dem „Alexander Balus". Man ist leicht geneigt, Händels Opernschaffen als eine Vorstufe seiner Oratorien anzusehen. Dem ist nicht so. Händels Opern stehen vollständig selbständig da, Meisterwerke in ihrer Art. Im Geiste jener Zeit betrachtet, stellen sie den Höhepunkt der Oper dar. Händel schuf in den Formen, die seine Zeit festgesetzt; innerhalb dieses Rahmens hat er alle andern Meister seiner Zeit weit übertroffen. Allerdings der Weg, den die Oper eingeschlagen, konnte niemals zum Ziele führen. Von falschen Voraussetzungen ausgegangen, konnte das letzte Resultat nur ein verfehltes sein. Der einzige Weg der Rettung war eine Umkehr zu den Grundprinzipien, wie sie das Musikdrama eines Monteverde vorgezeichnet. Diese Tat zu vollziehen war jedoch Händel nicht beschieden, sie blieb Gluck als dem Neuschöpfer des Musikdramas vorbehalten. Trotzdem fühlte auch Händel, je weiter er vordrang, je emsiger er nach der Wahrheit forschte, dass er

auf dem beschrittenen Wege dem Ziel nicht näher rückte. Er mochte noch so viel Herrliches, noch so viel Unübertreffliches schaffen, das höchste Ideal, das er in sich trug, und das zu erreichen er die Kraft fühlte, wollte sich ihm nicht verwirklichen. Während aber dieser innere Kampf Gluck zum Reformator der Oper erhebt, treibt er Händel in eine ganz neue Bahn, die keiner vor ihm beschritten, in die Bahn seines Oratoriums.

Händels Sinn ist stets, in seinem ganzen Schaffen, auf das Grosse gerichtet. Je grösser die Aufgabe, um so mächtiger wächst seine Kraft. In seinen Kirchenstücken, den Te Deums, den Anthems u. a. hatte er der staunenden Welt bereits gezeigt, wie stark und gewaltig die Schwingen seines Genies waren, dass sie ihn emportrugen zu den höchsten Höhen göttlicher Erhabenheit. Wer hatte je vor ihm vermocht, solche Chorbauten zu türmen! Liess sich dieser gewaltige Stil nicht zugleich mit dem des Dramas vereinigen? In der Oper war eine solche breite Entfaltung der Mittel ausgeschlossen. Die Bühne verlangt sichtbare, schnelle Entwicklung der Handlung, ohne viel Reflexion. Es blieb nur der Weg, auf die Bühne zu verzichten. Indem Händel ihn beschreitet, bricht er mit der Oper vollständig. Ist nun aber ein dramatisches Kunstwerk ohne Bühne überhaupt denkbar? Auch aus diesem Dilemma findet Händel den Weg, indem er das Ganze aus der Sphäre des Realen in eine ideale entrückt. Der eigentlich Handelnde ist in all seinen biblischen Oratorien stets Jehova selbst. Unsichtbar leitet er die Geschicke, die Personen des Dramas sind nur das Werkzeug seiner Hand. Aber wir fühlen stets seine Nähe, in seiner ganzen furchtbaren Erhabenheit empfinden wir ihn, aus den Tonwogen Händels vernehmen wir seine Stimme. In Tönen spricht Gott zu uns. „Tönend," sagt Chrysander, „wurde das Gesetz gegeben; in Tönen feierte die glänzende Schar der verordneten Tempelmusiker den Allerhöchsten; in Tönen entstand und lebt für immer die gesamte Hymnen- und Psalmendichtung der Hebräer. Und das hat sich als fruchttragendes Erbe in der Welt erhalten." Damit aber wird das Oratorium direkt zum Organ des Erhabenen. Mit dem, was man vordem unter einem Oratorium verstand, hat Händels Werk nichts gemein, es ist vielmehr etwas ganz Neues, Eigenes. Viel eher könnte man daran denken, dass die älteren geistlichen Opern, wie der „S. Alessio" von Landi, in dem ja auch der Chor eine bedeutende Rolle spielt, anregend auf Händels Idee gewirkt haben, und selbst Erinnerungen an die alten biblischen Opern in Hamburg mögen mitgewirkt haben, seinen Sinn nach dieser Richtung hin zu leiten. Das sind Vermutungen, aber sie werden gestützt durch den Umstand, dass Händel selbst sein erstes Oratorium „Esther" (1728) als „a masque", „Acis und Galatea" direkt als „opera" bezeichnet, ein Beweis, dass er selbst über die Scheidung von Oper und Oratorium noch nicht vollständig mit sich im Klaren war.

„Esther" wurde auch in London als Oper gegeben. Erst in „Debora" steht die neue Kunstform klar und eindeutig vor unsern Augen. In dem Augenblick aber, in dem sich Händel zu der Klarheit der neuen Form durchgerungen, beginnt zugleich eine Spannung und Steigerung seiner Schöpferkraft, die schier ins Unermessliche führt. Äusserlich unterscheidet sich sein Rezitativ oder die Arie in nichts von denen der Oper, um so mehr aber wächst Macht und Wahrheit des Ausdrucks. Das begleitete Rezitativ wird nach und nach zur hochdramatischen Szene. Ich erwähne nur die grosse Szene „Erwach Saturnia" aus der „Semele", die von erschütternder Tragik durchbebte der Dejanira aus dem „Heracles", oder die düstere, unheimliche Geisterszene im „Saul". Dasselbe gilt auch von den Arien.

Da die Sologesänge sich äusserlich von denen der Opern nicht unterscheiden, so müssen sie naturgemäss in ihrem Vortrag auch denselben Gesetzen folgen, wie jene. Sie verlangen in der Ausführung dieselbe reiche Nüanzierung und Schattierung, den reichen dynamischen Wechsel, die natürlich freie, dem Ausdruck folgende Bewegung, all die reiche Abwechslung in Tongebung und Anschlag, besonders in der Ausführung figurativer Stellen, wie sie die Kunst der Italiener in jener Zeit vorab an den Sänger stellt. Diese Kunst ist uns leider heute fast ganz fremd geworden, es ist, als ob unserer schnellebigen Zeit die Ausdauer fehle für eine gründliche Schulung der Stimme bis zur virtuosen Beherrschung derselben. Was man bei jedem Instrumentalisten als selbstverständlich erachtet, glaubt der Sänger entbehren zu können. Aber das ist sicher: erst wenn wir den Gesang wieder als „Kunst" zu betrachten gelernt haben, werden wir imstande sein, die Schönheit und Eigenheit des Händelschen Melos in ihrer herrlichen Grösse zu geniessen. Nur ein einziges Mal erinnere ich mich, diese Kunst in ihrer Vollendung gehört zu haben, als Edward Loyd, der berühmte englische Tenor, beim ersten Händelfest in Mainz (1896) den Hyllos im „Heracles" sang. Da war niemand, auf den diese Kunst des Vortrages nicht wie eine Offenbarung gewirkt hätte. Wo war da der Zopf, von dem manche so gerne bei Händel reden? Händels Kunst hat durchaus nichts Steifes oder Barockes, wenn wir es nicht selbst erst hineinlegen. Mit dieser Kunst des Vortrages ist aufs engste eine andere verwachsen, die der Ausschmückung durch den Sänger[1]). Gerade dieser Punkt hat,

[1]) In der ältesten Zeit werden die Verzierungen fast durchweg ausgeschrieben, z. B. in den Kupferdrucken, wie Caccini's Nuove musiche (1600, 2. Th. 1614) bei Durante, Marco da Gagliano, Capsberger in seinem Libro primo d'arie passeggiate u. a. In der Periode Carissimi tritt das mehr zurück. Der Kupferdruck hört auf und der gewöhnliche Typendruck vermochte nicht die komplizierten Figuren darzustellen. Um so mehr Gewicht wird von da an auf die freie Gestaltung, die Improvisation der Ausschmückung gelegt.

seit Chrysander in seiner Neugestaltung der Händelschen Oratorien die Notwendigkeit der Ausschmückung praktisch dargetan, eine Polemik entfacht, dass man fast glauben sollte, die ganze Bedeutung Händels für uns hänge nur an dieser Sache. Immer wieder hat man die von Chrysander vorgeschlagenen Verzierungen angegriffen, ohne zu bedenken, dass gerade sie nur vorbildlich sein wollten, und nur einen kleinen Teil seiner Arbeit bilden. Unsere heutige Kunst, besonders die dramatische, ist der Koloratur abhold. Das ist eine logische Folge der Entwicklung des dramatischen Stils. Richard Wagner entwickelt seine Gesangsmelodieen aus dem Wort, aus der Sprache. Sie wird zum ausgeprägtesten Sprechgesang, dessen Charakter sich, wie Wagner selbst betont, als „energisch sprechender Akzent" zu erkennen gibt. Wagner erhebt die Sprache zur Musik, aber Händels dramatische Musik ist deshalb nicht minder sprechend, nur die Darstellungsmittel, die er anwendet, sind anderer Art, sind die seiner Zeit, und im Sinne seiner Zeit müssen wir sie darum auch anwenden. Auch die Ausschmückung der Melodie ist eine stilistische Eigentümlichkeit jener Zeit. Wir werden sie aber einschränken dürfen auf die Stellen, wo sie nicht entbehrt werden kann, sie dagegen einfach fallen lassen, geht nicht an. Ihre eigentliche Stelle hatte die Ausschmückung stets bei der Wiederholung des ersten Teils der Arie. Hier entspringt sie dem ganz natürlichen Streben, dieselbe Sache nicht zweimal mit genau denselben Worten zu sagen, die Wiederholung würde sonst eher den Eindruck abschwächen als, wie beabsichtigt, steigern. Sie entspringt also direkt einem künstlerischen Bedürfnis. Nicht minder wichtig ist die Bildung der Schlusskadenz, die ebenfalls dem Sänger zufällt. Sie ist nicht überall notwendig. So weist Goldschmidt nach, dass die sogenannte Basskadenz, d. i. jene, in welcher die Solostimme die kadenzierenden Grundtöne (Dominante-Tonica) mit ergreift, nicht weiter ausgeschmückt wurde[1]). In anderen Fällen aber kann ihr Fortbleiben geradezu unkünstlerisch wirken. Eine ganze Reihe bewegter Arien läuft in voller Bewegung plötzlich in den Kadenztakt, der durch eine, oft den ganzen Takt füllende, lange Note dargestellt wird. Singt man diese, wie sie dasteht, so entsteht ein Ruck, ein plötzlicher Stillstand: ein Gefühl, wie wenn ein auf guter Strasse dahineilender Wagen plötzlich einen Abgrund herunterpoltert. Das Unbefriedigte dieses Eindruckes wird noch dadurch besonders hervorgehoben, dass bei der Kadenz die Instrumente ausser Continuo und Cembalo plötzlich schweigen. So lange die Kunst besteht, hat sie das Gesetz anerkannt und beobachtet, eine Bewegung nicht plötzlich, sondern allmählich in die Ruhe überzuführen, sie auslaufen zu

[1]) Goldschmidt: „Nach welchen Grundsätzen haben wir die Ausgestaltung und Vervollkommnung des Händelschen Einzelgesangs vorzunehmen?" Vier Vorträge über Händel-Chrysander. Verlag der Kais. Friedrich Stiftung. Mainz 1906.

lassen. Diesen Zweck aber erfüllt hier die Kadenz. Man kann den Grundsatz aussprechen, dass die Kadenz in schnellen Sätzen häufiger als in langsamen anzuwenden ist. Das oberste Gesetz aber für jede Ausschmückung ist, dass diese im Charakter des Ganzen erfunden wird, dass sie kein blosser Schnörkel ist, sondern teilnimmt an der Darstellung der Gedanken des Stückes, dass die Kadenz insbesondere den Grundcharakter des Ganzen in gedrängter Form in letzter Steigerung zum Ausdruck bringt. Das wird sie am leichtesten dadurch bewirken, dass sie ihr Material aus den Gedanken des Stückes selbst nimmt. Nach Goldschmidt[1]) aber ist die thematische Kadenz gerade in der Händelzeit die herrschende. Auch die Kadenzen, die Chrysander gewissermassen als Vorlagen geschrieben, folgen meist diesem Prinzip. Gerne möchte ich diesen so aktuell gewordenen Gegenstand weiter verfolgen, ginge nicht eine auch nur annähernd erschöpfende Behandlung weit über den Rahmen dieses Aufsatzes hinaus.

Dieselben gesanglichen Prinzipien, die für den Sologesang gelten, sind auch in den Chören zu beachten, natürlich mit Ausnahme der Ausschmückung. Sie verlangen dieselbe Sorgfalt in der Tongebung, Auswahl der psychischen Klangfarben, der Deklamation, Anschlagsarten usw., dieselbe aus dem Gedanken sich ergebende Schattierung und Nüanzierung, dieselbe Freiheit der Bewegung. Die Händelsche Melodie ist so sehr aus dem Wortgedanken geboren, folgt so dem Worte, dass ihr Vortrag nie zu verfehlen ist, wenn wir sie stets aus dem Worte, dem Gedanken heraus entwickeln. Da ist keine Figur, keine Bewegung, die nicht in fast allen Fällen zu dem Worte in direkter Beziehung steht, sei es, dass sie den Wortgedanken malerisch zu verkörpern sucht, oder ihn gewissermassen unterstreicht und seine Bedeutung hervorhebt. Dadurch ergibt sich von selbst die Notwendigkeit vor allem einer musikalisch richtigen Übersetzung und zugleich auch die grosse Schwierigkeit einer solchen. Die Unterschätzung, die Händel sich so lange musste gefallen lassen, rührt nicht zum mindesten von den vielen schlechten oder nachlässigen Übersetzungen der Werke her. Dass Chrysander gerade hier in erster Linie den Hebel ansetzte in seinen Neubearbeitungen oder besser Wiederherstellungen der Werke Händels, das ist eines seiner grössten Verdienste.

In demselben Masse, wie die vokalen Dimensionen im Oratorium sich weiten und ins Riesenhafte wachsen, in demselben Masse wächst auch der instrumentale Teil, bis wir schliesslich zu Besetzungen kommen, wie sie „Saul“ oder „Israel“ aufweisen. Dabei teilen sich sogar noch häufig die einzelnen Streichstimmen in mehrere Gruppen, wie gleich in dem wunderbaren Einleitungsgesang der „Esther“, in dem die Geigen fünf Gruppen

[1]) Ebenda.

bilden. Stets aber leitet Händel als oberstes Gesetz der Grundsatz der Beschränkung das „μηδεν ἀγαν“ der Griechen. Die Zusammenstellung seiner Ensembles entspringt stets der augenblicklichen Notwendigkeit. Nie verwendet Händel ein Instrument, wenn seine Anwendung nicht unbedingt künstlerisch geboten erscheint. Daher folgen reichen Ensembles oft Stücke, die nur von Cembalo und Continuo begleitet sind, farbenprächtigen Stimmungsbildern solche, in denen das Orchester auf jede Farbenmischung und jeden Farbenreiz verzichtet. Aber gerade in dieser durch subtilste künstlerische Erwägung erzeugten Abwechslung liegt einer der charakteristischsten Reize Händelscher Kunst. Dieser wunderbare Reiz wird aber durch jede instrumentale Umarbeitung und Ergänzung zerstört. Auch das ist ein Verdienst Chrysanders, die Originalinstrumentierung in Theorie und Praxis wieder hergestellt zu haben. Der Erfolg hat seine Ansicht vollständig bestätigt.[1]) Diese Verdienste um die Wiederherstellung des Originals kann man nicht hoch genug werten, wenn man bedenkt, dass die Tradition vollständig fehlte. Wohl schon 20 Jahre nach Händels Tod war sie vollständig verloren. Die Monstreaufführungen 1784 in London, von denen Burney[2]) berichtet, und die diesen nachgebildete Berliner vom Jahre 1786[3]) zeigen bereits ein vollständig verworrenes Bild. In demselben Masse, wie in den Ensembles eine stete Weiterbildung zu erkennen ist, tritt auch die Ausprägung der Individualität der einzelnen Instrumente immer schärfer hervor. Hier nur einige wenige Beispiele.

Die Vielseitigkeit der Stimmungswiedergabe, deren die Geige fähig ist, macht sich Händel im vollsten Masse zunutze, er lässt sie jubeln und klagen, jauchzen und weinen. „Von Eifersucht und von Verzweiflung, von heisser Liebe Qualen und der stolzen Schönen Gunst, von heisser Liebe Sehnsucht tiefster Qual und heissestem Schmerz, von Qual der Lieb' und Leid des Herzens“ [4]) lässt er sie singen. Beschränkter ist die Ausdrucksfähigkeit des Violoncello. Die Erhabenheit des Schmerzes, der Trauer darzustellen, des Schmerzes, der den Menschen zu tragischer Grösse erhebt, ist seine Aufgabe. So tritt es auf in dem tief ergreifenden Klagelied in „Judas“: „Du sinkst ach armes Israel“, so begleitet es im „Saul“ das schmerzdurchbebte Gebet der Michal: „Vater des Friedens“. In der „Semele“ vereinigt es sich mit der Orgel in der Arie: „Blick Hoffnungsloser, blick auf mich.“ Nur selten verwendet Händel es zu anderer Schilderung, wie z. B.

---

[1]) Gerade die Klangwirkung der streng von mir durchgeführten Originalinstrumentation fand auf dem letzten Händelfest ungeteilte Bewunderung.

[2]) S. Burney: Sketch in Commemoration.

[3]) Nachricht von der Aufführung des Händelschen Messias an der Domkirche zu Berlin, den 19. März 1786 von Joh. Adam Hiller.

[4]) S. Cäcilien-Ode. Part. d. H. G. S. 46 ff.

in der Cäcilien-Ode, wo sein vornehmes, männliches Pathos ihm geeignet scheint, die Erhebung der Seele durch die Musik zu schildern, ferner im „Alexanderfest" zu der Arie: „Süss und sanft in lydschem Liede."

Die Flöte war von jeher das Instrument zarter Naturstimmungen, und so wird sie auch von Händel aufgefasst, sei es, dass er zum Wehen des Zephirs der Nachtigallen Lied ertönen lässt wie im „Salomo" in dem Chor: „Nie trüb euch ein Unhold den Frieden bei Nacht ... umweht sie Zephir mit lindem Umfangen [Geigen], ihr Nachtigallen lullt sie in Schlummer", oder in den entzückenden Vogelarien in „Josua", in „Acis und Galatea", vor allem im „L'Allegro", — oder dass er das leise Dahingleiten des Baches in reizender Malerei schildert wie in „Salomo". Als eines der schönsten pastoralen Bilder nenne ich das Duett aus „Judas" mit obligater Flöte: „Holder Friede". Von ähnlichem, durch den Klang der Flöten erzeugtem Reize ist auch das Stück: „Frühlingsglanz, so lieblich und glühend" in der „Athalia". Die Flöte ist aber auch das klassische Instrument der Griechen, und als solches betrachtet es Händel, wenn es sich darum handelt, Stimmungen zu erzielen, die griechischen Geist in sich tragen, wie das „Horch, er schlägt das goldne Saitenspiel" in „Balus", der Sirenengesang in „Die Wahl des Heracles". Hierher gehört auch der gewaltige, erschütternde Trauermarsch aus „Saul", bei dem die Flöten mit der Orgel in Gegensatz zum übrigen Orchester treten, als ein Stück, das in der ruhigen Grösse seiner Tragik wie kaum ein anderes den edelsten Geist griechischer Kunst ausstrahlt.

Dem lieblichen Charakter der Flöte steht das Fagott direkt gegenüber. Sein Klang dient Händel zum Ausdruck des Unheimlichen und Düstern. Nur ein Beispiel nenne ich: die Erscheinung von Samuels Geist im „Saul". Unheimlicher und gespensterhafter liess sich diese Szene nicht schildern, als es Händel hier durch den Klang der Fagotte gelungen ist.

„Der Schall der Trompete, er ruft uns zur Schlacht", heisst es in der Cäcilien-Ode, und kriegerischen Charakter tragen die meisten Stücke, in denen die Trompeten, meist mit den Pauken vereint, auftreten.

Höchste Erhabenheit verleiht der Schall der Posaunen den Chören des „Saul" und „Israel".

Die Hörner haben zur Zeit Händels noch mehr den Charakter des schmetternden Jagdhorns, drücken noch nicht den milden, sanften Waldzauber aus, wie unsere heutigen. Auch das Kontrafagott hat Händel verwendet. Nach anfänglichen vergeblichen Versuchen, einen Bläser zu finden, der dieses Instrument zu beherrschen imstande war, muss es nachher doch gelungen sein, denn wir finden es an verschiedenen Stellen der Partitur des „Alexanderfestes" notiert.

Zu diesen Instrumenten tritt nun noch die von Händel häufig angewandte Harfe, die Laute, im „Saul“ findet das Glockenspiel Verwendung, vor allem aber Cembalo und Orgel. Ersteres hat nicht nur die harmonische Füllung zu besorgen, es ist auch ein vortreffliches Mittel, dem Rhythmus Bestimmtheit zu verleihen. „Doch o, wess' Stimme gleicht, o, welche Kunst erreicht der heiligen Orgel Klang?“ so singt Händel in der Cäcilien-Ode. Und in der Tat macht Händels erhabene Kunst gerade von diesem heiligen Instrumente reichen Gebrauch. Nicht nur, dass sie den Chören, wo sie fast immer mitzuwirken hat, den feierlichen Charakter der Erhabenheit aufzudrücken vermag, auch an anderen Stellen taucht Händel oft den Pinsel in dieses Sammelbecken von Klangfarben. Die Verwendung ist dann meist eine eigenartige und reizvolle; besonders die Partitur des „Saul“ gibt uns darüber manchen Aufschluss, ebenso manchen Fingerzeig für die Durchführung der Orgelpartie. Hier, wie bei Händel überhaupt in der Interpretation immer das Richtige zu treffen, ist nur dem möglich, der Händel in vielen seiner Werke studiert und die überall zerstreuten Fingerzeige sammelt und sich zu eigen macht. Es dürfte kaum eine Frage geben, auf die nicht Händel selbst auf irgendeiner Partiturseite eines seiner Werke die Antwort gibt.[1]) Dabei ist stets im Auge zu halten, dass der Weg zum Verständnis der Oratorien Händels über seine Opern geht.

Wir sahen bereits, wie Händel gern den Gedanken eines früheren Werkes in einem oder sogar mehreren folgenden wieder ergreift und in neuer, meist vertiefter oder erweiterter Gestalt von neuem verarbeitet. Aber auch selbst das abgeschlossene, fertige Oratorium steht für ihn nicht unverrückbar da. Ein fertiges Kunstwerk ist es, aber nur im Hinblick auf den Zweck, für den Händel es geschrieben. Führt er es bei einer neuen Gelegenheit auf, so darf man sicher sein, dass er manches umarbeitet, um es dem neuen Zwecke anzupassen. Denn Händel ist Gelegenheitskomponist, ganz im Sinne Goethes. So kommt es, dass seine Partituren nach und nach immer mehr anschwellen, indem neue Stücke als Ersatz für ausfallende hinzukommen, manche Szene in doppelter Bearbeitung vorliegt, wie das ja die wunderbare Ausgabe der „Händel-Werke“ Chrysanders zeigt. Dieses Verfahren zwingt uns aber bei der Aufführung eines solchen Werkes in ähnlicher Weise zu verfahren, und eine unserm Zweck entsprechende Auswahl bzw. Zusammenstellung der einzelnen Abschnitte

[1]) Sehr ausführlich habe ich über diesen Gegenstand gehandelt in einem Buche: „Über die Praxis der Händelaufführung.“ Vor der Drucklegung an Chrysander, kurz vor dessen Tode, gesandt, ist das Manuskript in der dortigen Bibliothek leider verloren gegangen, und ich habe es bis heute nicht wieder erlangen können. Einen kleinen Teil aus dieser Arbeit bildet meine Inaug.-Dissertation (1899) gleichen Titels, sie behandelt das Streichorchester in seinen einzelnen Instrumenten und seiner Zusammensetzung. Auf diese sei hier verwiesen.

und Stücke vorzunehmen nach dem Vorbilde Händels. Gerade diese Notwendigkeit erkannte Chrysander als den Hauptpunkt seiner Neubearbeitungen.

Gleich das erste der Oratorien, die „Esther", gibt uns ein treffliches Beispiel von Händels Verfahren. 1720 war es im Kreise mehrerer Kunstfreunde in Chandos entstanden und wurde dort aufgeführt. Zur Verfügung standen bei der Aufführung von Oratorien fast ausschliesslich Sänger aus den vorhandenen Kirchenchören, hier der Königliche Kapellchor. Esther wurde von einem Knaben gesungen. Die verschiedenen Israeliten teils Sopran, teils Falsett oder Tenor, alles durch Kapellmitglieder, die natürlich auch in den Chören mitwirkten. Der Chor besteht in „Esther" aus Knabensopranen und Männerstimmen; das erklärt sich aus der Zusammenstellung der Stimmen in den Kirchenchören: Sopran (Knaben) Falsettenöre, erste und zweite Tenöre und Bass. Demgegenüber waren die Theaterchöre vierstimmig (Sopran, Alt, Tenor und Bass) besetzt, aber ebenfalls ohne Frauenstimmen. Erst Jahrzehnte nach Händels Tod kamen Frauen in den Chor. Der Chor bestand aus den Solisten und einigen Choristen neben diesen. — Ferner fehlt in der ersten Partitur der „Esther" die Viola fast in den meisten Stücken und ebenso die Flöte. Die Viola tritt erst in dem Chor „Unschuld, Tugend, Sittsamkeit", den Händel aus seiner Passion übernommen, ein.

Die zweite Aufführung fand in London vor der grossen Öffentlichkeit statt. Für diesen Zweck gestaltet Händel das Werk entsprechend pompöser, weniger durch Ausgestaltung und Ausbau der vorhandenen Teile als durch Einfügung neuer Prachtstücke, wie gleich die erste stimmungsvolle Szene: „Wehet ihr Lüfte", das gewaltige „Krönungsanthem" zum Preis des Ahasverus: „Selig ist die Schaar, die fürchtet Gott den Herrn", (als Anthem: Zadock der Priester). Die Arie: „Stimmt die Harf", erhält einen Zusatz. Hinsichtlich der Besetzung änderte sich für die Chöre wenig dadurch, dass die Theaterchöre verstärkend mit eintraten, deshalb blieb die Zusammenstellung dieselbe wie in der ersten Fassung, sowohl in den früheren als in den zugefügten Stücken. Dagegen erforderten die Solopartieen eine ziemliche Umänderung. Der Sopran wurde einer Sängerin übertragen, ohne Änderung. Im Gegensatz zur ersten Ausgabe wurde eine Israelitin eingefügt (Sopran und Alt). Die Tenorpartie des Ahasverus der ersten Ausgabe wurde von einem Altcastraten gesungen, was eine Versetzung dieser Partie in diese Stimmlage veranlasste. Ebenfalls wurde der Mardochai von einem Alt gesungen. Schliesslich erfährt der Schlusschor eine vollständige Umarbeitung. — Ähnliche Wandlungen haben viele Werke Händels durchgemacht, auch der „Messias". Es war geradezu ein Verhängnis, dass gerade der „Messias" es war, der als erstes Oratorium Händels seinen Einzug in Deutschland hielt. Händel musste gerade bei diesem Werke in Dublin mit den kleinsten

Mitteln rechnen; das erklärt auch die fast dürftige Orchesterbesetzung der Partitur (fast nur Streicher). Die späteren Zusätze von Oboen und Fagotten usw., die nur in den Stimmen standen, nicht in der Partitur, waren und blieben unbekannt, bis sie erst in unserer Zeit durch Chrysander wieder aufgefunden wurden.[1]) Diese scheinbare Dürftigkeit war es nicht zum mindesten, die zu Überarbeitungen reizte. Wären zuerst Werke wie „Israel", „Saul" und „Judas" zu uns gekommen, wahrscheinlich hätte niemand an eine Überarbeitung gedacht. — Indem die italienische Renaissance ihre Aufgabe darin erkannte, in Allem den Grundsätzen der Griechen zu folgen, war es natürlich, dass sie auch deren ästhetische Gesetze zu den ihrigen machte, wie sie aus Plato und besonders Plotin offenbar waren. Das Grundgesetz aber aller klassischen Kunst ist, dass nicht der Inhalt, sondern die Form ein Werk zum Kunstwerk erhebe. Sie tut es, indem sie, wie Schiller das so treffend ausdrückt, den Inhalt verzehrt. Der Stoff, der Inhalt an sich bedeutet nichts, oder doch nur wenig, erst die Form gibt ihm den Gehalt. Dieser Grundsatz spricht sich bereits in der italienischen Kunst des 13. Jahrhunderts aus und lässt sich weiter verfolgen bis in die Zeit des Barocks. Nicht der Gegenstand, den der Maler darstellt, sondern nur die Art, wie er ihn darstellt, ist das Ausschlaggebende, die Art, wie er ihn erfasst. Daher auch die vielen in Inhalt und selbst Anlage gleichen Darstellungen desselben Gegenstands. Ohne Skrupel übernimmt der eine Meister von einem andern eine Szene, eine Figur, oft wörtlich, meist aber um sie in seiner Art umzugestalten und sie so sich zu eigen zu machen. Man vergleiche nur in dieser Hinsicht z. B. das Gastmahl der Herodias von Giotto in S. Croce in Florenz mit der Darstellung in der Servikirche in Siena, das dem Ambr. Lorenzetti zugeschrieben wird, und vergleiche mit beiden die Darstellung desselben Gegenstandes auf dem Relief der Tür des Baptisteriums in Florenz von A. Pisano (Violinspieler!), oder man stelle dem Abendmahl del Sarto's das des Lionardo gegenüber, oder der Sposalizio Rafaels die des Perugino. Eine ähnliche Auffassung tritt auch in der Musik zutage. Es gilt durchaus nicht als Plagiat, den Gedanken eines andern, ja selbst ganze Stücke, in eigene Werke herüberzunehmen, wenn sie nur an der neuen Stelle ihren Zweck ganz erfüllen, mit andern Worten, wenn sie, durch die Form ergriffen, zu etwas Neuem, Eigenem werden. Die musikalischen Gedanken waren gewissermassen wie in der Malerei gemeinsames Schulgut. So hat auch Händel aus einer Reihe fremder Werke thematisches Material für seine eigenen herübergenommen. Am interessantesten ist nach dieser Richtung der „Israel". Eine ganze Reihe der Stücke aus „Israel" beruht auf Themen,

[1]) Hierzu siehe den wichtigen Aufsatz Chrysanders in Peters' musikal. Jahrbuch 1895.

die zumeist einem Magnificat von Erba[1]) entnommen sind, einiges auch aus Urio's Te Deum.[2]) Ein Vergleich der entsprechenden Stücke gehört mit zu dem Interessantesten überhaupt. Betrachtet man z. B. das Duett „Der Herr ist der starke Held" mit seinem Urbilde bei Erba, so kommt man aus dem Staunen nicht heraus darüber, wie Händel ein ziemlich konventionelles Duett unter voller Benutzung der Themen zu einem der herrlichsten Wunderbauten macht. Aber nicht nur aus dem Erba'schen Satz allein, auch aus der Violinbegleitung des Te Deum-Chores Urio's, „Te aeternum patrem", sind Elemente in das gewaltige Bassduett herübergenommen. Eine dritte Quelle zu „Israel" ist ferner eine Komposition von Alessandro Stradella,[3]) eine „Serenata". Aber auch „Saul" schöpfte aus den beiden zuerst genannten Werken. So bilden die vier Anfangstakte von Urio's Begleitung des ersten Chores die Anregung zu dem lieblichen Glöckchen-Reigen der Jungfrauen bei der Siegesfeier in „Saul". Händel hat die Figur gründlich umgebildet und ihr — wie Chrysander treffend bemerkt — durch eine anscheinende Unregelmässigkeit erst diejenige Gestalt verliehen, die statt der drei gleichförmigen Takte Urio's eine wirkliche rhythmische Einheit bildet. Dabei erscheinen die Sechzehntel nur wie ein untergeordnetes Ornament der Violinen und Orgel, während die durchdringenden Carillons in lebhaften Achteln forttrippeln. Auch aus den Werken Gottlieb Muffats[4]) ist einiges in die Oratorien Händels übergegangen, z. B. stützt sich der Marsch aus „Judas" auf eine Air Muffats. S. S. 139 des Supplem. 5.[5]) Nirgends wird uns die Berechtigung des Satzes, — dass der thematische Gedanke erst durch die Art, wie die Form ihn ergreift und verarbeitet, zu dem wird, was er sein soll, — so klar, als bei Händels Verfahren, fremde Gedanken in eigene umzuwandeln. —

Man ist leicht geneigt, aus der Art, wie Händel bei der Komposition verfährt, indem er eigenes und fremdes Material verwendet, eine Erklärung für die unglaubliche Schnelligkeit abzuleiten, mit der er seine Riesenwerke schafft. Das wäre aber falsch. Für einen Meister, der so wie Händel aus dem Vollen des eigenen Geistes schöpft, ist das Erfinden selbst zeitlich von nur geringer Bedeutung. Damit erklären wollen, wie es

---

[1]) Von Chrysander als Supplement 1 der gr. Händel-Ausgabe herausgegeben.
[2]) Suppl. 2 d. H.-W.
[3]) Suppl. 3 d. H.-W.
[4]) Suppl. 5 d. H.-W.
[5]) Ausführliches hierzu bietet ausser den Notizen in dem Supplementbande Chrysanders Abhandlungen in den Jahrgängen 1878 und 1879 der Allgem. Musik-Zeitung, sowie ein vortrefflicher Aufsatz E. Bernoulli's in 4 Vorträgen über Händel-Chrysander. Mainz, Verlag der Kaiserin Friedrich-Stiftung (1906).

möglich war, einen „Israel" in 14 Tagen zu komponieren, wäre geradezu lächerlich. Die unerschöpfliche Schöpfer- und Arbeitskraft ist und bleibt ein unbegreifliches, hohes Wunder. Nur die Art, wie Händel seine Werke praktisch anlegte, lässt uns dieses Wunder in etwas begreiflicher erscheinen. In die Art seines Schaffens aber gibt uns ein merkwürdiger Zufall Einsicht.

In dem Autograph bzw. Faksimile der „Jephta"-Partitur erkennt man bei einiger Übung leicht eine Verschiedenheit der Schrift. Neben der festen, sichern Handschrift, die wir bei Händel gewöhnt sind, läuft eine andere zwischen durch von unsicherer, zitteriger Art. Aber auch diese ist ohne jeden Zweifel von Händel. Wie erklärt sich das? Händel selbst gibt uns Auskunft. Am 21. Januar 1751 begann er das Werk. Bis zum Schlusschor des zweiten Aktes arbeitete er. Dort am Schlusse des bewegten ersten Satzes: „How dark, o Lord" steht die Notiz: „Bis hierher kommen den 13. Februar 1751, verhindert worden wegen des Gesichts." Händels Augenleiden beginnt. Auf der folgenden Seite steht dann: „den 23. h. etwas besser worden". Von neuem nimmt er die Arbeit auf, um sie, noch zweimal wegen des Leidens unterbrechend, am 30. August abzuschliessen. Seine Blindheit ist also der Grund für die Unsicherheit der Schrift. Da aber die festen Schriftzüge bis ans Ende des Werkes durchlaufen, so muss das Werk zweimal in Angriff genommen und durchgeführt worden sein. Das ist in der Tat der Fall, wie uns auch das doppelte Datum am Ende des ersten Aktes (S. 97) bestätigt. Dort steht dieser Akt als „am 2. Februar geendigt", daneben aber, dass derselbe erst am 13. August, also 6 Monate später, „völlig" beendet worden. Das gibt uns den Schlüssel in die Hand. Das „völlig" heisst soviel wie ausgefüllt. Verfolgt man die sichern Schriftzüge, so erkennt man in ihnen leicht die Grundzüge und Grundlinien des Werkes. Diese stellte er zuerst fest. Anstatt, wie andere, zuerst Skizzen anzulegen, skizzierte er gewissermassen direkt in die Partitur herein, und zwar das ganze Werk. Darauf nimmt er es zum zweiten Male vor und füllt das Fehlende aus. So schreibt er in den Chören zuerst die vier Singstimmen und den Continuo; aber auch nicht vollständig. Dort, wo sich der Verlauf einer Stimme aus dem Zusammenhang ergibt, lässt er sie fallen, um sie nachher, bei der zweiten Durcharbeitung, fertig zu schreiben. In der Begleitung beschränkt sich Händel zunächst auf einzelne Motive, die ihm besonders wichtig erscheinen. In manchen Arien, die eine volle Begleitung haben, verfährt Händel ebenso. Häufig aber werden sie von ihm gleich anfangs völlig niedergeschrieben; bei der zweiten Vornahme beschränkt sich seine Tätigkeit dann auf Anderungen und Korrigieren. In den Rezitativen scheint Händel zuerst nur die Worte hingeschrieben und die Musik erst bei der Ausfüllung zugefügt zu haben. Diese Art zu komponieren hatte nicht nur den Vorzug, dass Händel alles besondere Skizzieren

sparte und alle vorläufigen Entwürfe, und damit viel Zeit, sie hatte auch den Vorzug, dass er bei der Durchführung stets das Werk als Ganzes vor sich sah und so die denkbar grösste Einheitlichkeit des Stils erzielte.[1])

Zum Schluss können wir noch die Frage stellen: was bedeutet Händel heute uns? Die Antwort gibt uns unsere Zeit selbst. Der Geringschätzung des Meisters ist seit einem Jahrzehnt ein mächtiger Aufschwung gefolgt. In heller Begeisterung huldigt ihm die musikalische Welt mehr denn je, und die Urmacht seines Geistes übt von neuem ihren Zauber über die Menschheit. Chrysander war es, der die Anregung zu dieser mächtigen Bewegung gegeben hat, als er im Jahre 1896 sein Lebenswerk bei dem ersten Mainzer Händelfest in die Praxis übersetzen konnte. Mag man mit ihm in seinen Anschauungen übereinstimmen oder nicht, diese Tat allein macht ihn unvergesslich. Ich meine, es war gerade die rechte Zeit dafür. Unsere Zeit war auf dem besten Wege, den Blick für das Grosse, Gewaltige zu verlieren. Den Blick der Erde zugewandt, erschienen ihr die tausend Kleinigkeiten, die sich dem nahen Auge einzeln darbieten, erstrebens- und begehrenswert, und darüber vergass sie, dass über ihr sich ein Himmel wölbte, an dem Welten kreisen und Sonnen tönen, gelenkt von der Gottheit Urmacht. Da sandte Gott uns den Helden, der uns lehren soll, den Blick dem Kleinen abzuwenden, emporzuschauen zum Lichte, der unsere Augen öffnen soll, dass sie, „sonnensichtig", gleich ihm vermögen hineinzuschauen in den lodernden Glanz, dass wir mit ihm emporschweben in die Welt des Erhabenen, des Göttlichen, — Händel.

[1]) Vergl. die Vorrede zu der Partitur.

Das erste Pedal

Ein alter pianistischer Grundsatz besagt: das sogen. „Pedal“ ist sparsam zu gebrauchen. Instrumenteller Geschmack und musikalischer Feinsinn gründen sich auf die Beherrschung der natürlichen instrumentellen Einheitsfarbe oder Grundfarbe, wie sie sich aus der einfachen Behandlung des Tones ohne jedes Pedal ergibt. Diese Grundfarbe entspricht der „Untermalung“ in der Maltechnik. Die Pedale sind die „Register“ des Klavieres. Sie sind dazu da, den Grund- oder Unterton dunkler oder heller, matter oder leuchtender zu gestalten. Ihre Verwendung ist daher nicht vom Zufall oder von der Willkür abhängig, sondern sie unterliegt der musikalischen (rhythmischen, melodischen, harmonischen) Logik wie vor allem dem künstlerischen Zweckmoment, der Dynamik des Kunstwerkes, den grossen Flächenkontrasten, der künstlerischen Komposition. Wie der Maler sein Bild erst „anlegt“, so hat der Pianist zunächst den Unterton, d. h. die musikalische Basis bezw. den künstlerischen Stimmungsgrund der Idee zu bestimmen. Dieser Bestimmung folgt die Pedaliesierung. Grundsätzlich lässt man die Pedale hinzutreten oder hinzufliessen, d. h. die Spielarten ohne jedes Pedal bilden die Normen. Die richtige Behandlung der Pedale ist an die genaue Kenntnis der normalen Stärkegrade „geknüpft“.[1]) Man muss sich stets vergegenwärtigen, dass ein angeschlagener Ton durch Hinzunehmen des Pedal I seine natürliche Dämpfung verliert und klanglich eine Erweiterung und Bereicherung erhält, durch Hinzunehmen des Pedal II aber seine natürliche Dämpfung noch verstärkt und klanglich eine Abnahme oder Verminderung erfährt. Die dritte Möglichkeit bildet das bekannte mixtum compositum des Dilettanten: die Kombination zwischen beiden Pedalen. Daraus ergeben sich die einfachen Regeln, gegen die leider soviel gesündigt wird. Das Grundschema bleibt jedenfalls immer dasselbe:

[1]) Für Berufsspieler kommen neben der Qualität des Instrumentes auch noch die akustischen Verhältnisse des betr. Raumes in Betracht.

1. Anschlag eines Tones mit **gleichzeitigem** Pedal:

Notation:

a) mit Pedal I = Ped. I.

b) mit Pedal II = Ped. II.

c) mit Pedal I u. II = Ped. III.

2. Anschlag eines Tones mit **nachzeitigem** Pedal [durch nachfolgende Hinzunahme eines der drei Pedale]:

Notation:

a) ✻ Ped. I b) ✻ Ped. II c) ✻ Ped. III

3. **Vorzeitiges** Pedal mit nachfolgender Tongebung (also **erst** Pedal, dann Ton!!) und zwar:

Notation:

a) mit Aufhebung beim Erklingen des Tones =

Ped. I ✻
Ped. II ✻
Ped. III ✻

b) mit Aushaltung noch nach dem Erklingen des Tones = [Fort- oder Ausspinnen bezw. Dämpfen des Klanges]

Ped. I ..... ✻
Ped. II ..... ✻
Ped. III ..... ✻

4. **Nieder-** oder **ausgehaltene** Töne oder Chöre in Wechselbeziehung zu den drei Pedalen. Hier entscheidet die rechtzeitige Aufnahme des betr. Pedales zwecks **Isolierung** bestimmter Klänge bezw. **Ausschaltung fremder** Harmonietöne oder -Akkorde.

Notation:

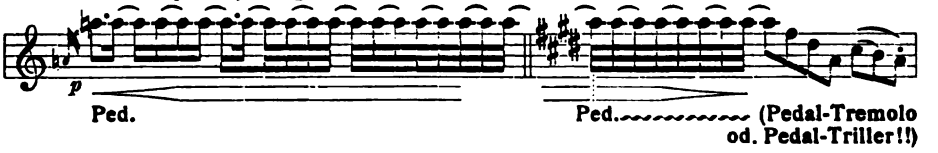
I. mit II. oder III. Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. usw.

5. **Mehrfaches** (doppeltes und dreifaches) **Treten der Pedale**: bei gleichen Melodietönen, grossen Deklamationen, auch bei Fermaten am Schluss von Cadenzen usw.:

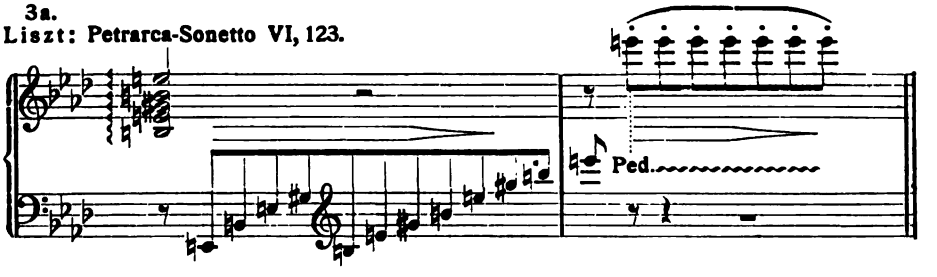
1.
Liszt: Petrarca-Sonetto V, 104.

6. Pedaltremolo oder -Triller:

2.
Beethoven: Op. 110, Adagio.



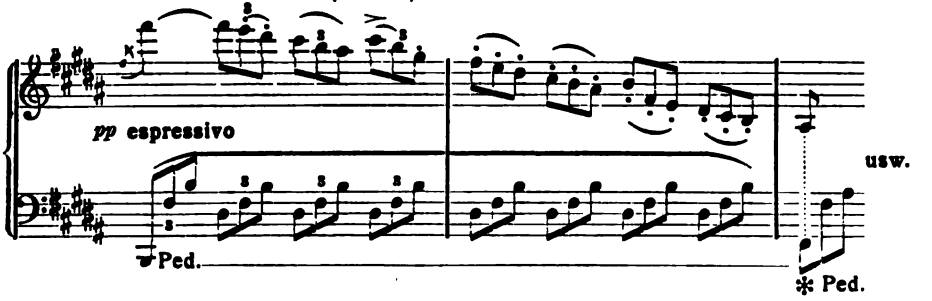
3a.
Liszt: Petrarca-Sonetto VI, 123.



Hierzu kämen noch die weiter unten behandelten Formen eines **stummen** Nachgreifens und Niederhaltens bestimmter Chöre (Grundharmonieen) mit Nachnahme des Pedals I und III (**nicht** Pedal II), sowie die Funktion des „**sustaining**"-Pedals (bei Steinway und Sons), nach der bestimmte Harmonieen (Basstöne, Orgelpunkte, ganze Akkorde) **unabhängig** von den übrigen Pedalen **durch-** oder **ausgehalten** werden können.

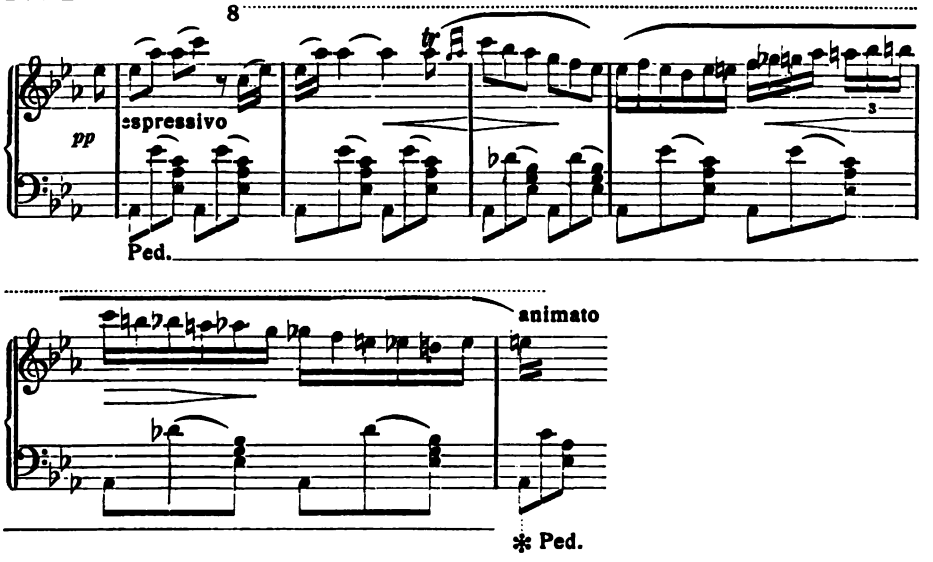
Zunächst sind nun jegliche Übungen und Studien **ohne** jedes Pedal zu betreiben. Der Untermalung folgt dann die Ausführung, d. h. die künstlerische Verteilung von Licht und Schatten. Fast ebenso wichtig, wenn nicht noch wichtiger, ist der zuletzt erwähnte Fall: das **rechtzeitige Abkneifen, Ausschalten** oder **Isolieren** der Klänge durch **rechtzeitige Aufnahme** des Pedals I. Denn der musikalische Zweck der Pedalisierung ist **nicht** ein Verwischen oder Verschmieren der gegebenen Farbe (man denke an den entsetzlichen Klangbrei des Dilettantismus), sondern: die **absolute Reinheit** der sog. **harmonischen Fundamente**, d. h. der gegebenen oder latenten Harmoniegrundlagen. Beweis:

3b.
Beethoven: Es-dur Konzert (II. Satz).



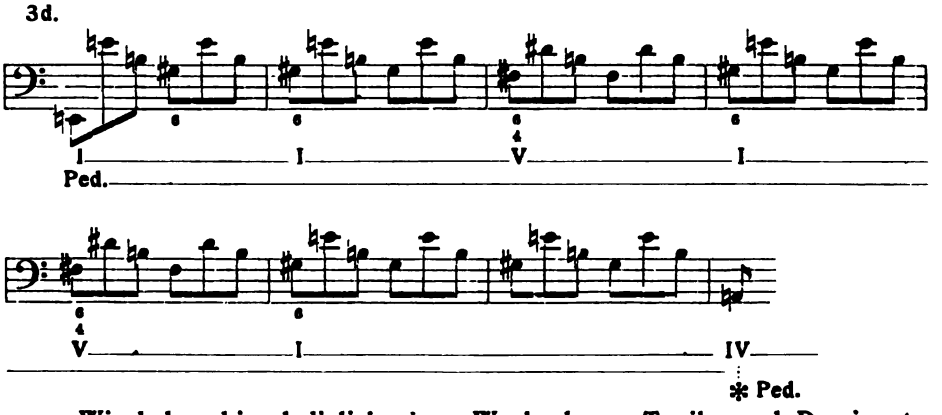
Anmerkung: Die vorstehende Notierung gilt für Durchgänge bei gleicher Basis. Das Pedal kann deshalb ruhig durch beide Takte ausgehalten werden. Sowie sich im Takt 3 die Basis ändert und die Dominantharmonie erklingt, ist sofort mit dem Anschlag der Dominante Fis das Pedal aufzuheben und dann nachzutreten (cf. später dasselbe Thema in der D-dur Modulante). Man sieht, dass die vollständige diatonische Skala (hier H-dur) die Wirkung nicht trübt.

3c.
Beethoven: Es-dur Konzert III. Satz.



Ein sehr lehrreicher Fall: wir haben das orgelpunktartige tonische Bassfundament As. Diese Grundlage genügt, das durchgehaltene Pedal zu rechtfertigen. Es kann die ganzen fünf Takte hindurch ruhig liegen bleiben. Weder die Dominant-Harmonie (Takt 3), noch die Durchgangs- und Wechselnoten oder die steigende und fallende Chromatik wirken irgend-

wie störend auf das Gesamtergebnis der klanglichen Erscheinungen ein. Im Gegenteil: es wird gerade das erreicht, was künstlerisch beabsichtigt ist, nämlich das Stück in schwimmenden Äther zu tauchen. Obwohl im Takt 6 die Basis bleibt, muss hier das Pedal aufgehoben werden, weil einmal die Beziehung eine andere wird und zum anderen der Charakter sich ändert. Die Chromatik wird bewegter. Ein kleines spielerisches Moment, das eine graziöse Klarheit verlangt, tritt hinzu. Besonders aber bilden die nächsten beiden Takte 6 und 7 materiell den Übergang zu der in Takt 8 eintretenden Unterdominante. Der schwimmende Charakter des Orgelpunktes Takt 1—5 weicht der deutlichen Struktur I—IV (Tonika = Unterdominante). Schliesslich würde die fortgesetzte Chromatik zu absoluter Unreinheit führen und die Gestaltung des ideellen Inhaltes verwischen. Überhaupt muss man sagen, dass alle tonischen Klänge zu den dominantischen passen und umgekehrt, aber nur selten zu denen der Unterdominante. Geradezu wie Feuer und Wasser scheiden sich Dominante und Unterdominante. Sie sind niemals durch das gleiche Pedal zu verbinden. Zum Beweis mag das gleiche Thema aus dem Beethovenschen Konzerte dienen, und zwar dort, wo es in E-dur auftritt:



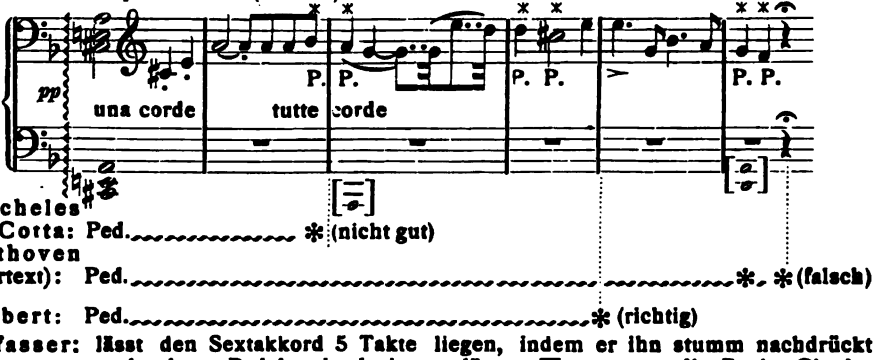
Wir haben hier lediglich einen Wechsel von Tonika und Dominante. Es kann daher unbeschadet das Pedal die ganzen 7 Takte auf dem latenten tonischen Orgelpunkt-Fundament E aus- und durchgehalten werden. Im Augenblick aber, wo die Unterdominante ihre Rechte geltend macht (Takt 8), und das Fundament und damit der Klang sich ändert, ist das Pedal aufzuheben. Denn das Klanggebiet der Unterdominante, d. i. ihre Obertonwirkung, verlangt für sich völlige Selbständigkeit, somit klangliche Isolierung, d. h. Befreiung von allen Klängen, die ihr diametral entgegengesetzt und mit ihr unvereinbar sind. Es treten in diesen Fällen eben die allgemeinen verwandtschaftlichen Beziehungen und Verhältnisse der Grundharmonieen deutlich wahrnehmbar und wirksam

zutage. Tonika und Dominante sowie Tonika und Unterdominante sind auch hinsichtlich ihrer Pedalwirkungen sympathisch, Dominante und Unterdominante dagegen stets antipathisch. Ebenso ordnen sich die Beziehungen der übrigen leitereignen Akkorde in der Pedalwirkung den allgemeinen Gesichtspunkten harmonischer Verbindungen unter. Es werden sich demnach gewöhnlich (im einzelnen sind wohl die Ausnahmen ebenso häufig wie die Regel) die II. Stufe stets mit der V. und die IV. Stufe stets mit der VI. durch das Pedal verbinden lassen, dagegen solche Verbindungen der Nachbarakkorde wie: I u. II, II u. III, III u. IV usw., besonders VII u. I wegen der grossen geschlechtlichen Gegensätze unmöglich eine klangliche Verschmelzung zulassen.

Es ist natürlich, dass bei allem die Bedingungen der Modulation als entscheidend zu beobachten sind. Ist es in vielen Fällen noch erlaubt, harmonische Zwischenglieder, die den Charakter von blossen Ausweichungen haben, in eine pedalische Gesamtwirkung einzubeziehen, so hat unter allen Umständen sowohl bei der plötzlichen wie bei der vorbereiteten Modulation, mag sie offenkundig oder versteckt sein, das alte Pedal zu schweigen bzw. einem neuen Pedale seine Funktionen abzutreten. In dem folgenden klassischen Beispiele:

3e.

Beethoven: Op. 31 No. 2 (I. Satz!).



Verfasser: lässt den Sextakkord 5 Takte liegen, indem er ihn stumm nachdrückt und ohne Pedal mitschwingen lässt. Wenn man die Basis Cis im 3. Takte umändert in A (natürlich stumm!), also gleichsam eine dominantische Orgelpunktbasis „konstruiert", kann man auch das Ganze bis zum letzten Takte, wo ein stummes d-moll mitschwingen soll, liegen lassen und vom Pedal aushalten. Stilistisch ist es gut, die Wechsel- und Hauptnoten (mit Kreuz = x bezeichnet) noch besonders zu isolieren.

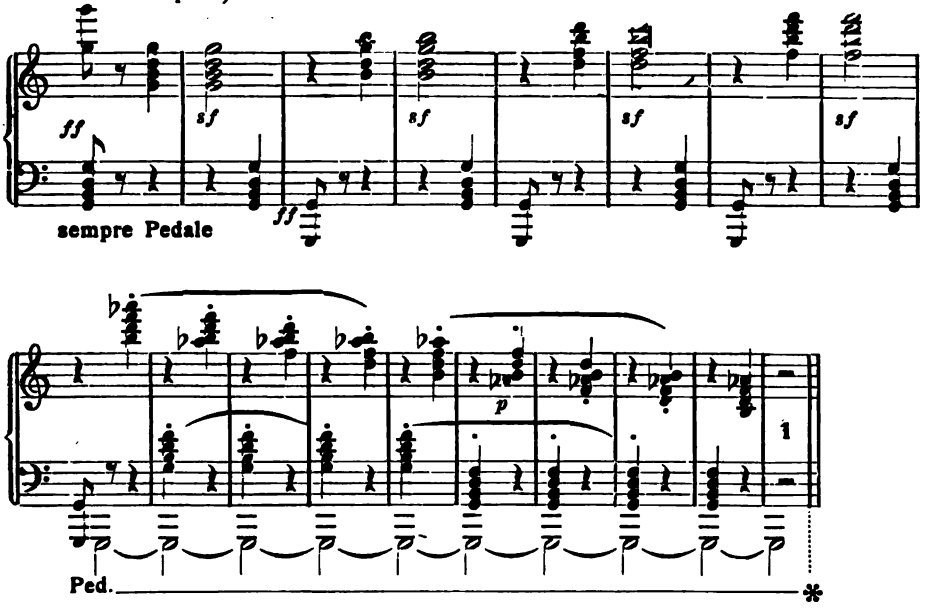
kann man aus der verschiedenen Notation der verschiedenen Ausgaben erkennen, wie geringe Klarheit über diesen Punkt herrscht und wie sorgfältig man auf die richtige Pedalwirkung resp. -bezeichnung Obacht zu geben hat. Beethoven hat hier wohl aus Nachlässigkeit oder aus Mangel an sinnlicher Wahrnehmungsfähigkeit das Pedal durch alle fünf Takte bis in

den sechsten hinein vorgeschrieben. Moscheles und „Cotta" kennen nur eine indifferente Wirkung von zwei Takten. d'Albert sagt sehr richtig, dass das Beethovensche Pedal auf unseren Instrumenten nicht möglich sei, — ich möchte behaupten: nicht angängig, weil klanglich unlogisch, ist. Könnte der im Nachhall stark dissonierende Sext-Akkord z. B. im 3. Takte in einen Grundakkord umgewandelt werden (wie oben in dem Beispiel im Bass versucht ist), so würden die hässlichen „Mixturen" beseitigt, und es könnte das Pedal bis zum 6. Takte ausgehalten werden, zumal sich nirgends der Charakter des Dominant-Nonen-Akkordes ändert. Wir werden später noch ein anderes Mittel kennen lernen, das (wie oben in der Anmerkung angegeben) noch eine reinere Wirkung verbürgt und uns aus aller Verlegenheit hilft.

Diese Fundamente sind das Entscheidende, zumal im polyphonen Stil, der nicht nur eine klare Zerfaserung der einzelnen Stimmen, somit tadellose Sauberkeit in der Ausführung des kunstvollen Gewebes tönender Fäden und Maschen erfordert, sondern zunächst und zuerst die sichere und bestimmte Auslösung der Grundbässe oder harmonischen Basen bedingt. Daher ist alle Pedalkunst Sache des musikalischen Grundgefühls und feinsten Klangsinnes. Ob Dissonanz oder Konsonanz, ob Vorhalt, Durchgangs-, Wechsel- oder Nebennoten, ganz gleich, — die Obertonwirkung sowie die natürliche Zusammengehörigkeit und rein verwandtschaftliche Beziehung der Klänge zu ihren tonischen, dominantischen bezw. unterdominantischen Wurzeln sind für das Ohr ausschlaggebend, vorausgesetzt, dass es zur klarsten Scheidung der Schlacken, der dissonierenden, unreinlichen und unedlen Verbindungen überhaupt befähigt ist. Es ist z. B. ein grosser Irrtum, das Nehmen und Nichtnehmen der Pedale von jeder Dissonanz abhängig zu machen. Im Gegenteil: die schärfsten Vorhalte (siehe Beispiel 7), die schneidendsten Durchgänge klingen oft am besten mit Pedal. Alle Orgelpunktharmonieen, aufgebaut auf tonischen oder Dominantfundamenten, dürfen ruhig voll „registriert", d. h. mit vollem Pedal I genommen werden. Sie rufen niemals eine dem Ohre unangenehme Wirkung hervor. Trotz aller Häufungen von Dissonanzen wird es nicht verletzt; denn das jeweilige Bassfundament ist der Pol, dem es immer wieder zustrebt. Und dieser psychologische „Halt", den die fortwährende innere Beziehung dem Ohr verleiht, ist die Hauptsache. Auch in dem grössten Chaos, inmitten der grossartigsten, orgelhaften Klangwirrnisse, muss ein gewisses polares Grundgefühl vorhanden bleiben. Es darf nicht von leeren Klangwirkungen absorbiert werden. Busoni sagt (vgl.: Bach-Ausgabe „Wohltemp. Klavier" Bd. I): „An Stellen, welche die Orgelpracht bei „vollem Werk" nachzuahmen haben, ist das Pedal nicht zu sparen. Die aufgehobene Dämpfung

wirkt bei Durchgangs- und Wechselnoten und dergl. nicht anstössig. Man bedenke, dass die bei vollem Werk mittönenden „Mixturen" die Quinte und Oktave, ja selbst die Terz und Septime eines jeden angeschlagenen Tones enthalten. Eine annähernd täuschende Imitation dieser Klangmischungen (Klangwirrnisse) kann auf dem Klavier eben nur das Pedal hervorbringen". Vgl. z. B.:

4.
Beethoven: Op. 53, III. Satz.

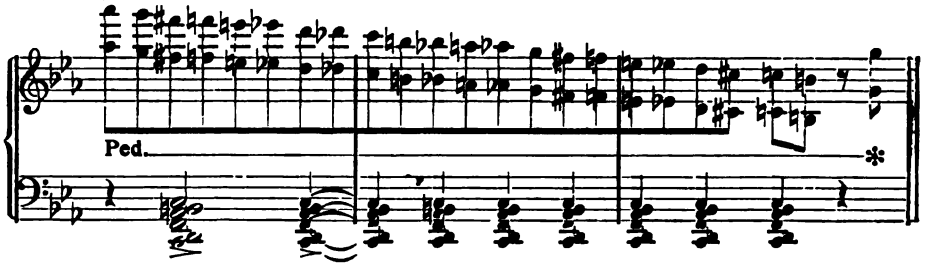


Die ganzen 18 Takte in der Coda kurz vor dem prestissimo-Schlusssatz auf dem Orgelpunkte G werden mit Pedal genommen, etwa mit dem Effekt, der vom neunten Takte an durch das von mir zugefügte und durchgehaltene untere G der Contra-Oktave angedeutet ist. Dieser Fall (die kleine None: as ist gar nichts so ungewöhnliches) ist der einfachste. Ganz andere „Überraschungen" bieten: Bach und Liszt (auch Chopin u. a., z. B.: Prélude As-dur: Schluss-Orgelpunkt 20 Takte). Z. B. notiert Liszt in der „Dante"-Sonate für ganze chromatische Rückungen vier, ja fünf Takte lang: Ped. Überhaupt muss betont werden: Chromatik bei gleichbleibender Basis beeinträchtigt die Pedalwirkung nicht im mindesten.

So klingen mit Pedal:

1. alle Oktaven-, Terzen- und Sextengänge chromatischer Struktur.

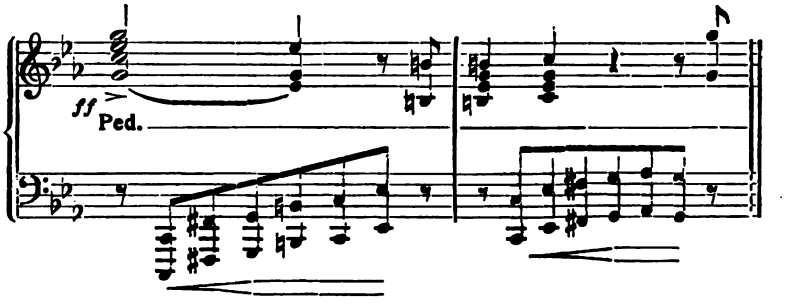
5.
Liszt: Orage.



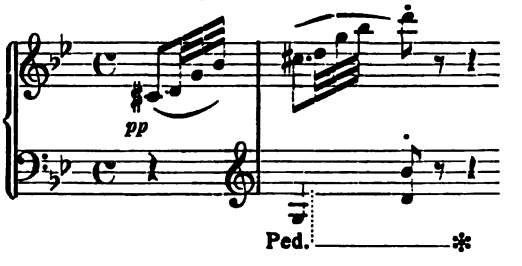
Vgl. auch Beispiel 8b.

2. Alle Durchgänge, Wechselnoten usw.

6a.
Liszt: Orage.



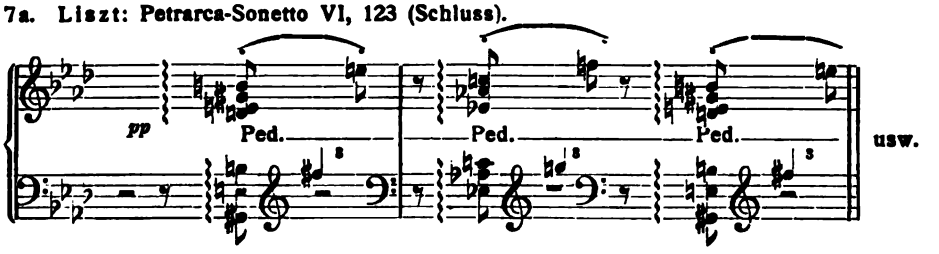
6b.
Schumann: „Vogel als Prophet".



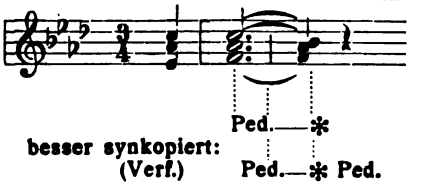
vgl. auch die klassischen Beispiele: Chopin Prélude 8 (fis-moll) und 12 (gis-moll) sowie besonders Etude F-dur op. 25 No. 2 und Walzer As-dur op. 42 (mit dem Triller). In dem angezogenen Beispiele aus Liszt schaden die Wechsel- und Durchgangsnoten in den Mittelstimmen ebensowenig wie die starken Sext-, Quint- und Quartfüllungen.

3. Viele der markantesten Vorhalte.

7a. Liszt: Petrarca-Sonetto VI, 123 (Schluss).

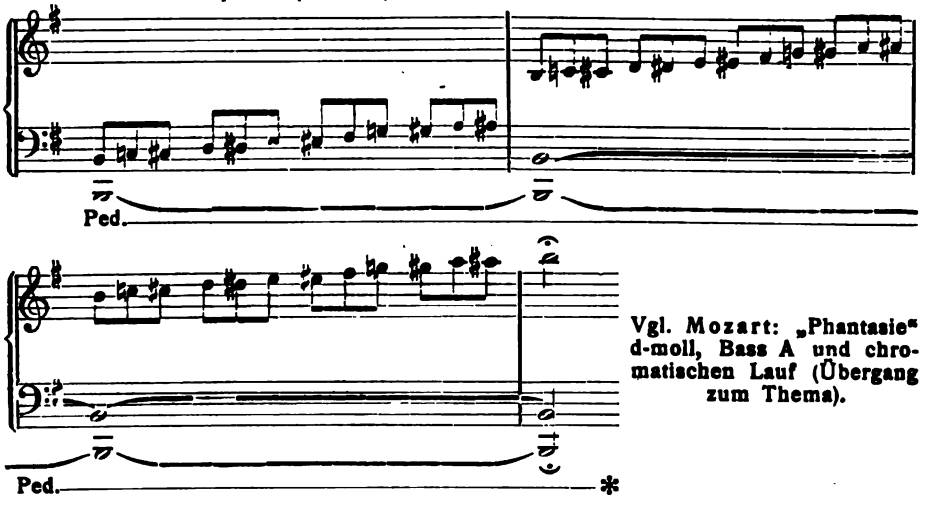


7b. Schubert: Moments musicaux.



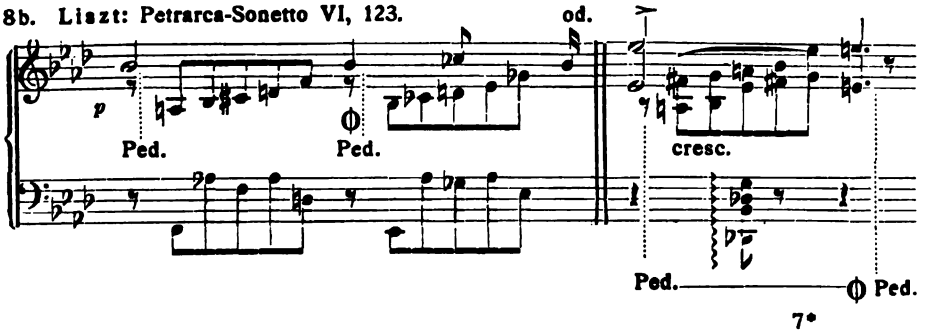
4. Die meisten Passagen, Arpeggien und von Chromatik durchsetzten Skalen im grossen, bravourösen Stil.

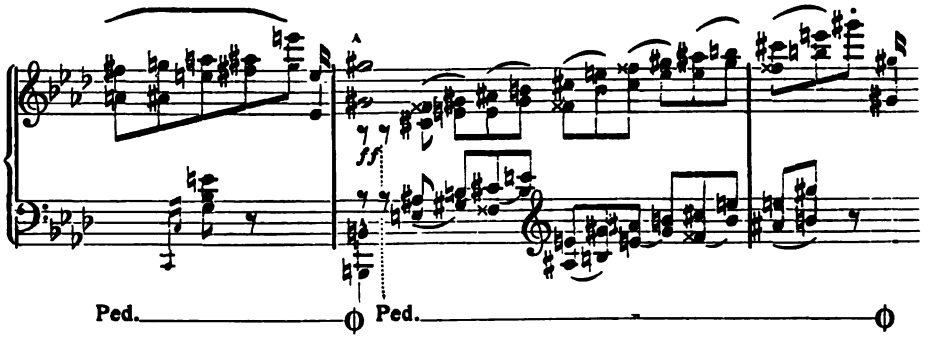
8a. Beethoven: op. 111 (III. Satz).



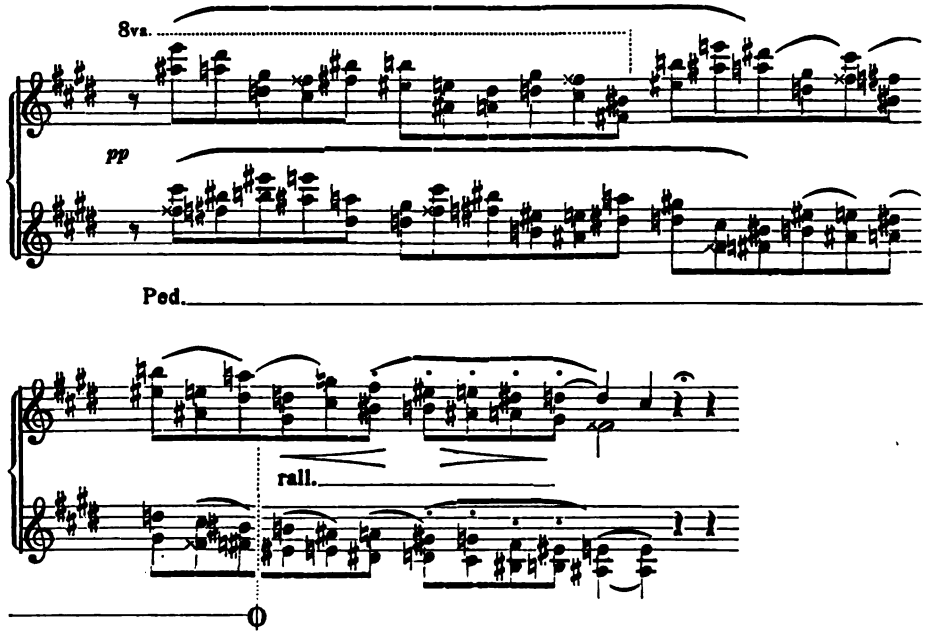
Vgl. Mozart: „Phantasie" d-moll, Bass A und chromatischen Lauf (Übergang zum Thema).

8b. Liszt: Petrarca-Sonetto VI, 123.





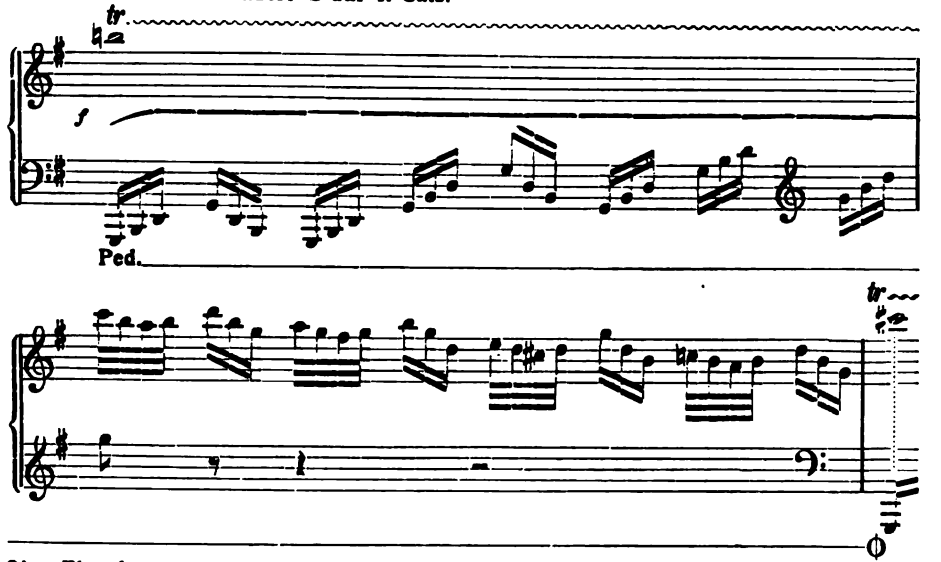
8c.
Liszt: Petrarca-Sonetto IV, 47.



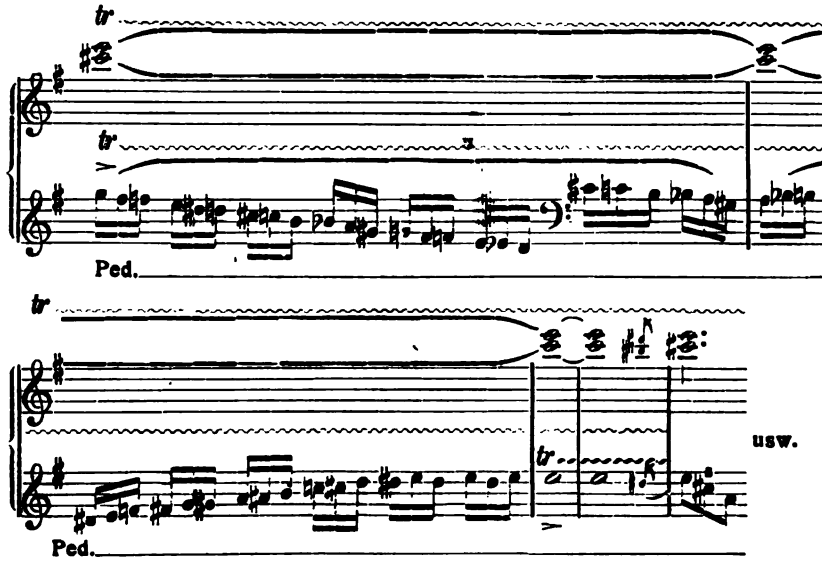
Vgl. hierzu auch die donnernden Wogen in der „Franziskus"-Legende von Liszt, besonders die Terzen-Skalen; ferner Chopin: Sonate b-moll Scherzo die Terzen-Skalen und die grossen diatonischen Skalen im As-dur-Walzer und dem 24. Praeludium d-moll.

5. Viele grosse Tremolantopartieen und alle Triller und triller-ähnliche Formen (so auch Terzentriller, Doppelterzentriller und Oktaven- und akkordische Triller).

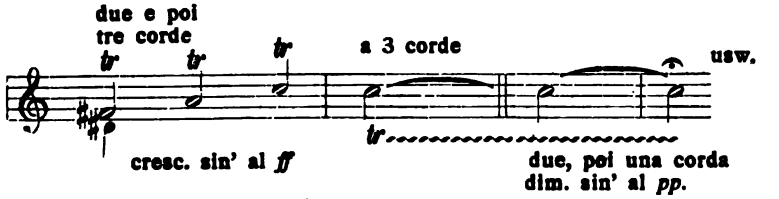
9a. Beethoven: Konzert G-dur I. Satz.



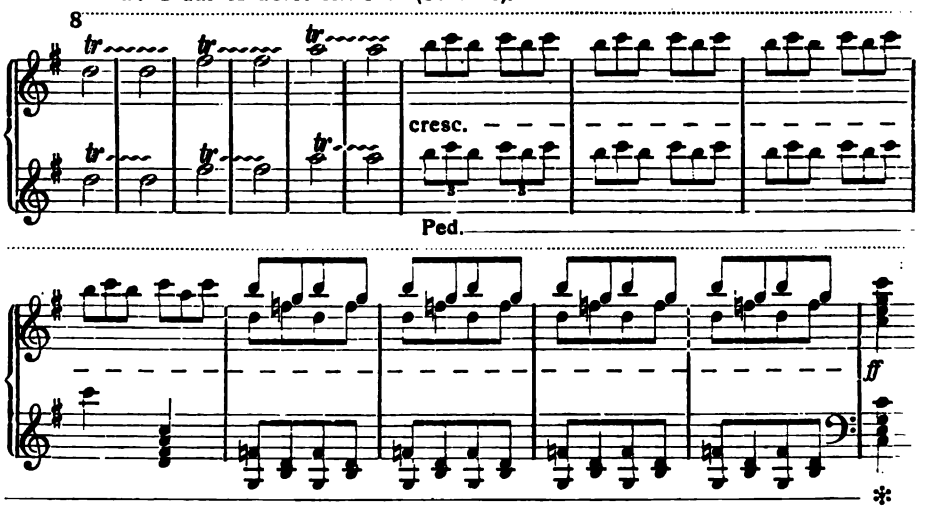
9b. Ebenda:



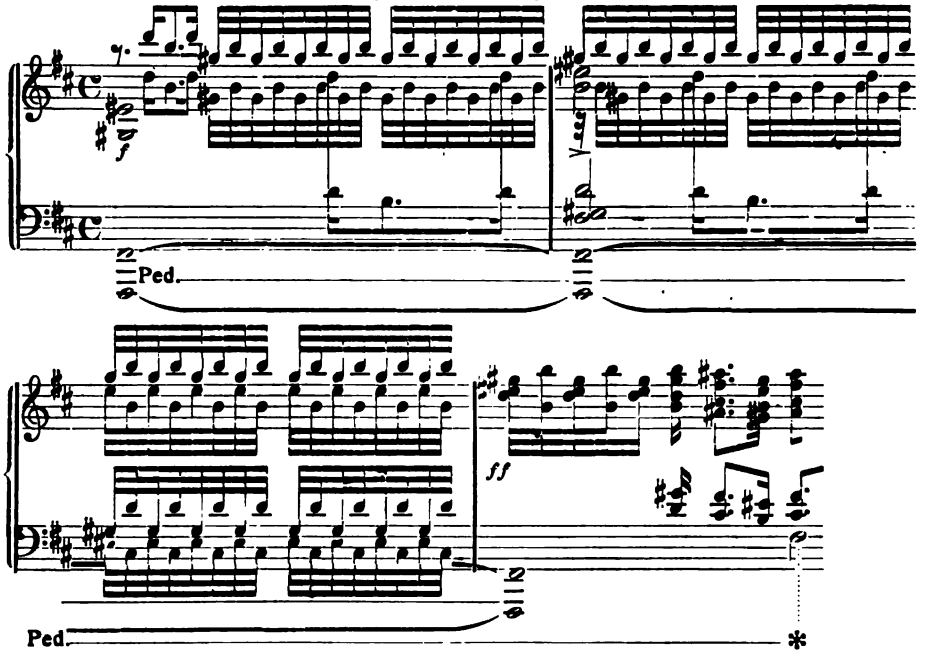
9c. Beethoven: G-dur Konzert II. Satz (Schluss.)



9d.
Beethoven: G-dur Konzert III. Satz (Schluss).



9e.
Bach-Busoni: Praeludium u. Fuge D-dur (f. Orgel).

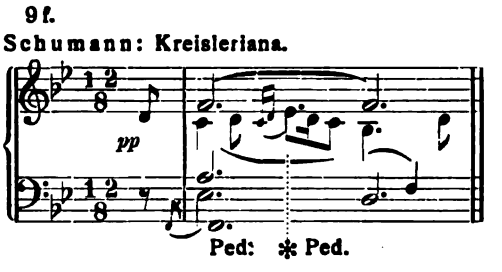


Grosse Vorsicht beansprucht jedoch die Ornamentik, deren Wesen durchaus nach schlackenloser Reinheit wie nach peinlichster Sorgfalt in der Ausführung verlangt. Daher denn auch zumeist die gegenteilige Wirkung

von dem Pedal I, nämlich: der reine non legato- bezw. leggiero-Stil am Platze. Die Zierkunst hat als Endzweck: Deutlichkeit, Plastik. Auch würde in diesem Falle das grosse oder kleine Sekundverhältnis, sowie alle Durchgangs- bezw. Wechselnoten die reine Wirkung der zu verzierenden Hauptnote nur beeinträchtigen. Für „Vorschläge", „Praller", „Mordent", den kleinen und grossen „Doppelschlag" von oben wie von unten, zumal wenn sie (wie in Scherzo-Sätzen)[1] isoliert und selbständig auftreten, d. h. das eigentliche musikalische Element bilden, — ist also als Regel festzuhalten, dass das event. Pedal besser erst mit oder nach dem Eintritt der Hauptnote genommen wird. Das Pedal muss **unbedingt aufgehoben** werden:

1. in den Fällen der musikalischen Antizipation[2]) wie

2. in den Fällen, in denen (wie im folgenden Beispiel) der Auflösungston der Dissonanz unmittelbar voraufgeht:



Hier muss mit dem Eintritt der kleinen Septime es^1 (auf dem vierten Achtel) das Pedal aufgehoben werden, weil der Auflösungston d^1 unmittelbar voraufgeht und das Sekundverhältnis zu schneidend wirkt, als dass es überhaupt Pedal vertragen könnte. Man kneift bei allen diesen und ähnlichen Stellen den Auflösungston ab, indem man das Pedal mit dem Eintritt der Dissonanz (in diesem Falle der Septime es^1) schnell **aufnimmt.** Das Bassfundament F bleibt ruhig liegen. Bei leichtem Nachtreten des Pedals nach der Septime es^1 klingt es wieder leise hindurch.

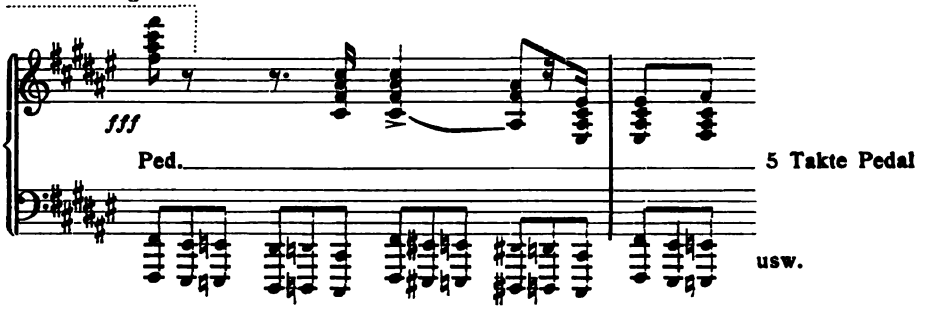
---

[1]) Der kapriccióse Stil trägt meist einen staccierten oder portierten Charakter zur Schau. Jede Verkürzung des Tones hinsichtlich des Anschlags kommt einer Minderung der zeitlichen Klangdauer = staccato gleich, d. h.: Pedal I und staccato sind Gegensätze, Pedal II (das die Ausbreitung des klanglichen Schwalles hindert!) und staccato dagegen Freunde. Es schliesst daher der kapriccióse staccato-Stil von vornherein die Verwendung des I. Pedals aus. Wie scheusslich z. B. pedalisierte „Vorschläge" klingen, mag jeder im Chopinschen Es-dur-Walzer an den bekannten chromatischen Stellen probieren.

[2]) Es ist anzuraten, die Antizipation stets klanglich zu isolieren, d. h. sowohl nach dem oder den vorausgenommenen Tönen als auch bei den später nachfolgenden Akkordtönen das Pedal aufzuheben und die Töne bezw. den folgenden Chor mit der Hand auszuhalten.

Was über Orgelpunkte gesagt, gilt schliesslich auch für solche Stellen, die auf einem „hartnäckigen" Bass (sogen. basso ostinato) aufgebaut sind, z. B. Chopin: Polonaise As-dur (Trio) oder

10.
Liszt: Orage.



Schluss folgt

E. T. A. HOFFMANNS „UNDINE“ [1])

von Dr. Edgar Istel-München

Es war am 23. Mai des Jahres 1813, nachmittags 3 Uhr, als auf einem elenden Komödiantenwagen der grosse Romantiker E. T. A. Hoffmann, den die Kriegsereignisse aus wohlgesitteten Beamtenverhältnissen herausgeworfen und dem abenteuerlichen Berufe eines vagierenden Kapellmeisters zugeführt hatten, in Leipzig einzog, gleichsam als ob ihn, einen „heiligen König“ der Kunst, ein guter Stern geleitet habe, das Kindlein zu begrüssen, das am Tage zuvor seinen ersten Schrei getan und das, dereinst zum Manne geworden, herrlich erfüllen sollte, was sein grosser Vorgänger gerade in jenen Tagen über die Zukunft des musikalischen Dramas erdacht und in dem Dialog „Der Dichter und der Komponist“ niedergelegt hatte. Und ein schönes Stück „Zukunftsmusik“ hätte er dem Kindlein gleich zur Wiege bringen können: die Partitur seines zum grossen Teile vollendeten Meisterwerkes „Undine“. Zwei Jahre zuvor war das liebliche Märlein von der Wasserfee, von Friedrich Baron de la Motte Fouqué so treuherzig erzählt, erschienen, und kaum hatte Hoffmann es in Bamberg, wo er gerade Musikdirektor war, kennen gelernt, als er bereits den Plan, diesen Stoff einer Oper zugrunde zu legen, gefasst hatte. Das war im Juli 1812, als der so merkwürdig vielseitige Mann gerade die Altenburg bei Bamberg mit Fresken schmückte. Freund Hitzig in Berlin übernahm es, sich an Fouqué zu wenden, der sich auch sofort bereit erklärte, die Textbearbeitung selbst zu übernehmen. Entzückt dankte ihm Hoffmann in einem prächtigen Briefe vom 15. Aug. 1812,[2]) in dem es heisst: „Nicht mit Worten sagen kann ich es, wie ich das tiefe Wesen der romantischen Personen in jener Erzählung nicht allein innig empfunden, sondern wie Undine, Kühleborn usw. sich gleich beim Lesen meinem Sinn in Tönen gestalteten und ich so ihre geheimnisvolle Natur mit den wunderbarsten Erscheinungen recht zu durchdringen und zu erkennen glaubte. Die Überzeugung von dem ganz eigentümlichen Opernstoff, den die Undine darbietet, war daher nicht das Resultat der Reflexion, sondern entsprang von selbst dem Wesen der Dichtung. Sie haben eine ausführliche Skizze der Oper, wie ich sie mir denke, verlangt, und nur dies konnte mich bewegen, die Beilage auszuarbeiten, welche Szene für Szene das historische sowie den musikalischen Gang des Stücks nach einzelnen Nummern darlegt. Wie fern mir jede Anmassung liegt, den herrlichen Dichter auch nur im mindesten beengen zu wollen, darf ich wohl nicht versichern, nur sei es mir erlaubt zu bemerken, dass, wenn immer Begebenheiten wegfallen, weil der Raum des Dramas sie nicht aufnehmen kann und dadurch mancherlei Nuancierung verloren zu gehen scheint, die Musik, welche mit ihren wunderbaren Tönen und Akkorden dem

---

[1]) E. T. A. Hoffmann: Undine, Zauberoper in drei Akten. Im Klavierauszug neubearbeitet von Hans Pfitzner. Verlag C. F. Peters, Leipzig. Edition Peters No. 3116.

[2]) Briefe an F. Baron de la Motte Fouqué. Berlin 1848. S. 122 ff.

Menschen recht eigends das geheimnisvolle Geisterreich der Romantik aufschliesst, alles wieder zu ersetzen im Stande ist. Tag und Nacht sehe und höre ich die liebliche Undine, den brausenden Kühleborn, den glänzenden Huldbrand usw.“ Mit welch glutvoller Begeisterung Hoffmann alsbald an die Komposition ging, zeigt dieser Brief nebst den noch folgenden an den Dichter, den er nicht müde wird, als den „wahren und tiefen Genius“ zu preisen. Anfang Dezember 1813 war die Komposition völlig vollendet, und ist's nicht seltsam genug, dass gerade Adolf Wagner, der bedeutende und auf seinen grossen Neffen so einflussreiche Mann es war, dem Hoffmann das Werk wenige Monate später vorspielte? Noch mystischer wird freilich der Zusammenhang, wenn man bedenkt, dass in demselben Jahre 1813 Hoffmanns erstes Novellenbuch, die „Phantasiestücke in Callots Manier“ erschienen, eingeleitet mit einer von Jean Paul aus Bayreuth datierten Vorrede, in der es heisst: „Bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinander stehenden Menschen zu, dass wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt“. Auch „Undine“ ist noch keine Erfüllung, nur eine Verheissung, aber eine Verheissung von solch merkwürdiger Deutlichkeit, dass erst wir Heutigen den Weg erkennen können, den sie gewiesen. Undine wies direkt auf das „Kunstwerk der Zukunft“, auf Weber und Wagner hin. Beide haben von Hoffmann gelernt, Weber praktisch, und zwar gerade an der Undine, Wagner, der die Oper wohl nie gekannt hat, indirekt durch die Vermittlung Webers und direkt aus Hoffmanns Schriften, die er schon in der Jugend leidenschaftlich las und selbst im höchsten Alter noch liebte. Und ist's nicht wieder eine seltsame Beziehung zwischen beiden grossen Geistern, dass Wagner just am Vorabend seines letzten Tages, am 12. Februar 1883, zu Venedig Fouqués Undine vorlas?

Undine, die Hoffmann ursprünglich in Würzburg herausbringen wollte, als er noch kaum an eine Änderung seiner persönlichen Verhältnisse denken konnte, kam schliesslich nach seiner Rehabilitation zuerst in Berlin aufs Theater, wo sie beim Intendanten Graf Brühl „durchgreifende Sensation“ erregte. Für die Saison 1815/16 angenommen, sollte sie mit unerhörter Pracht inszeniert werden, und Hoffmann, das Universalgenie, entwarf selbst die 12000 Taler kostenden Dekorationen in Gemeinschaft mit Schinkel, den er dafür zu interessieren wusste. Der Erfolg des Werkes war so gross, dass man es innerhalb eines Jahres, nämlich vom 3. August 1816, dem Tage der Uraufführung, an bis zum 27. Juli 1817, nicht weniger als 23 mal gab. Zwei Tage darauf brannte das Schauspielhaus mit sämtlichen Dekorationen und dem Materiale zu dem Werke ab, wobei Hoffmanns eigene Wohnung in nicht geringe Gefahr geriet. Eine köstliche Karikatur auf den Brand zeichnete Hoffmann in einem Briefe an Adolf Wagner.[1]) Brühl wollte das Werk ungeachtet aller Schwierigkeiten so bald wie möglich wieder im Opernhause geben, aber Hoffmann weigerte sich, es in dem ihm zu gross erscheinenden Raume spielen zu lassen. Diese Weigerung hat er teuer bezahlen müssen — das Werk blieb seitdem, einen ungünstig ausgefallenen Versuch in Prag 1821 ausgenommen, verschollen, ja, schon wenige Jahre nach Hoffmanns Tod ging in Berlin die Sage, die Partitur sei damals mit verbrannt, wie das allen Ernstes noch der alte Zelter (gest. 1832) versicherte, als ihn Hieronymus Truhn befragte, der erste, der eine ausführlichere Besprechung des Werkes nach Hoffmanns Tode veröffentlichte.[2]) Truhn kündigte bereits im Jahre 1839 an, die Herausgabe der Undine sei

[1]) Publiziert in der „Insel“ 1902 von Hans v. Müller, auch separat als Privatdruck „Vier Freundesbriefe“.

[2]) „Der Freihafen“ 1839, drittes Heft S. 66ff.

„demnächst“ zu erwarten, aber erst jetzt, 90 Jahre nach der Uraufführung, kam es dazu, nachdem inzwischen José Vianna da Motta in den Bayreuther Blättern (1898 S. 267 ff.) eine ausführliche Analyse mit Notenbeispielen gegeben und auch die „Musik“ in ihrem ersten Jahrgang (Heft 18) anlässlich des verdienstvollen Aufsatzes des Hoffmannforschers Hans von Müller eine Probe daraus in Pfitzners Klavierauszug gegeben hat. Dass Pfitzner sich der nicht leichten Aufgabe mit so grosser Liebe und Sorgfalt unterzogen, ist ihm hoch anzurechnen, und auch dem Verlag kann man zu dieser neuen, ungewöhnlichen Publikation nur gratulieren. Pfitzner, dessen Auszug mit Recht weniger auf bequeme Spielbarkeit als auf Verdeutlichung des eigenartigen, oft so überaus modern anmutenden Partiturbildes ging, hat leider nur ein äusserst knappes Vorwort in Form eines Revisionsberichtes über die beiden glücklicherweise in der Berliner Bibliothek erhaltenen Partituren gegeben, und dabei völlig den Namen des Textdichters Fouqué, der sich auch auf dem Titelblatt nicht findet, verschwiegen, ein Versehen, das hoffentlich in der nächsten Auflage ebenso wie die zu kurze Angabe der letzten szenischen Bemerkung berichtigt wird. Tatsächlich rührt der Text in seiner jetzigen Fassung mit Ausnahme kleiner Veränderungen (diese findet man bei Ellinger, Hoffmannbiographie, Hamburg 1894, Seite 218 f. verzeichnet) von Fouqué selbst her. Die bedeutsamste Abänderung ist jedoch von Hoffmann am Schluss vorgenommen. Hier lautet die szenische Bemerkung nämlich: „Es steigt ein graues Nebelgewölk aus dem See, das sich immer mehr verdichtet, und man erblickt endlich in demselben, jedoch nur in schwankenden, halbzerfliessenden Umrissen ein aus Muscheln, Perlen, Korallen und seltsamen Seegewächsen phantastisch zusammengesetztes Portal, unter demselben Undine, die den in Ohnmacht liegenden Huldbrand in ihren Armen hält und sich sanft über ihn hinbeugt. Es umgeben die Gruppe Wasser-Geister aller Art; über alle ragt Kühleborns Gestalt empor. Ein von neuem aufsteigendes Nebelgewölk verdeckt nach und nach die Gruppe, so dass bis zum Schluss des Chors und dem Fallen des Vorhangs beinahe alles verschwunden ist. Die Erscheinung muss die ganze Breite des Theaters einnehmen und so duftig gehalten sein, dass man noch durch des Nebels dünnere Stellen die hinter demselben befindlichen Gegenstände, z. B. die Brücke, die Burg etc., erkennen kann“. Von all dem gibt Pfitzner nur den Satz „Es steigt ein graues Nebelgewölk aus dem See“ an. Gerade dieser Schluss, der Hoffmanns eigenster Phantasie entstammt, ist aber eben deshalb so merkwürdig, weil ihn sich Lortzing später angeeignet hat. Auf die so äusserst interessante Parallele zwischen den beiden Werken (das Lortzingsche trat erst 1845 auf) muss ich hier leider verzichten. Bemerkt sei nur, dass Lortzing, der weniger genau dem Märchen folgt, ein knapper gedrängtes Textbuch geschaffen hat, das ihm erwünschte Gelegenheit auch zu heiteren Partieen (die Personen des Knappen und des Kellermeisters sind frei zugefügt) gibt, dass er aber in allen rein romantischen Szenen auch nicht im entferntesten Hoffmanns unheimlich-dämonische Grösse erreicht. Hoffmanns Kühleborn ist wirklich ein grausiger Elementargeist, dem gegenüber die gemütlich-sentimentale Lortzingsche Gestalt stark verblasst. Schon Carl Maria von Weber hat in seiner berühmten Besprechung[1]) der „Undine“ Hoffmanns darauf hin-

[1]) Max Maria v. Weber: Carl Maria v. Weber, ein Lebensbild, Leipzig 1866, S. 121 ff., auch in Webers ausgewählten Schriften bei Reclam S. 117 ff. enthalten. Die Beziehungen zwischen Hoffmann und Weber schildert dessen Sohn sehr interessant in Bd. I S. 251, 521, 537. Der in Bd. II S. 324 f. gegebene Auszug aus Hoffmanns Freischützkritik ist parteiisch. Man lese die beiden Originalkritiken, die Grisebach in seiner Gesamtausgabe der Hoffmannschen Schriften (bei Max Hesse in Leipzig) Bd. XV S. 186 erstmalig wieder abgedruckt hat.

gewiesen, dass Kühleborn „am mächtigsten hervorspringt durch Melodienwahl und Instrumentation, die ihm stets treu bleibt und seine unheimliche Nähe kündet".

Gerade in der Charakterisierung Kühleborns hat Hoffmann ganz neue Pfade betreten, auf die ihm Weber bewusst gefolgt ist. Hier schon finden sich jene unheimlichen Verwendungen der tiefen Holzbläser, die dann im „Freischütz" solches Aufsehen erregten, hier schon die eigentümlichen Pianissimowirkungen der Blechbläser und die geteilten Streicher, namentlich mit Vorliebe geteilte Violoncelli. Eine derart raffiniert instrumentierte Partitur war bis dahin noch nicht dagewesen, und Weber selbst kam erst volle sechs Jahre später mit dem „Freischütz" heraus, dessen Komposition er allerdings unmittelbar unter der Einwirkung der „Undine" im Juli 1817 bereits begonnen hatte. Mit „Undine", der im Kolorit Marschners 1828 aufgeführter „Vampyr" und 1833 aufgeführter „Heiling" am nächsten stehen, obwohl beide Werke nicht entfernt so gut instrumentiert sind, mit ihr war die romantische Oper geboren, und sie enthielt bereits im Keime alle Errungenschaften der Zukunft. Zwar folgte auch sie noch der alten Nummerneinteilung äusserlich, aber schon dem Dramatiker Hoffmann war diese Fessel zu enge. In kühnen neuen Formen, die mit der alten Oper oft wenig mehr gemeinsam haben, versucht er sich — allerdings noch den gesprochenen Dialog beibehaltend. In der Partie des Kühleborn weist so schon manches unmittelbar auf Wagner hin, der ebenfalls, namentlich im „Ring", zur Charakterisierung die kühnsten Intervallsprünge der Singstimme nicht scheute. Geradezu gewaltig sind so manche Stellen, in denen Kühleborn in ungeheuren Duodezimenschritten sich bewegt, und Grausen erfasst den Hörer bei jenem barocken Humor, der sich einstellt, als Kühleborn sich für einen Schneider ausgibt, der zu Huldbrands Hochzeit gekommen sei.

Aber im übrigen wird man doch den skurrilen Humor Hoffmanns, der in den Novellen und namentlich in den „Kreisleriana" sich oft in so tollen Sprüngen ergeht, vergebens suchen. Ein erstaunliches Masshalten zeigt hier, wie Hoffmann sich musikalisch zu beherrschen wusste, wie fein er alle Kunstmittel als wahrhafter Meister zu verwenden verstand. Deutlich, doch ohne jede „Reminiscenz" sind neben der Einwirkung Beethovenscher Instrumentalmusik, die ja Hoffmann zuerst als epochemachend feierte, zwei Vorbilder zu erkennen: Gluck und Mozart, aber nicht der göttlich-leichtsinnige, tändelnde Mozart, sondern der Meister des „Don Juan", den Hoffmann nach Webers herrlichem Wort „mit einem Phantasieglutstrom und tiefem Gemüt erfühlt" hatte. War doch Don Juan nach Hoffmanns Meinung mit Recht das erste Kunstwerk, in dem sich die Musik als romantische Kunst dramatisch offenbart hatte. Dem Don Juan abgelauscht ist auch der merkwürdige, prächtige Schluss der Ouvertüre, die auf dem Dominantseptimenakkord von C-dur abbrechend sofort in das mit c-moll beginnende Drama überleitet, ein genialer Zug, der die von Mozart empfangene Anregung fruchtbar weiterentwickelt. Leider hat sich Pfitzner verleiten lassen, diese eigenartige Wirkung dadurch zu zerstören, dass er den in Partitur 2 (die allerdings sonst zuverlässiger ist) enthaltenen Allegro-Abschluss in C-dur mitaufnahm, wodurch trotz der hinweisenden Anmerkung des Herausgebers bei künftigen Aufführungen dieser nichtssagende Schluss leicht mitherein gerät. Demgegenüber muss festgestellt werden, dass bei sämtlichen Berliner Aufführungen die Ouvertüre in der ersten Gestalt gespielt wurde, wie das schon Weber bezeugt: „Sie erregt und eröffnet die Wunderwelt ruhig beginnend im wachsenden Drängen, dann feurig einherstürmend, und dann gleich unmittelbar, ohne gänzlich abzuschliessen, in die Handlung eingreifend." Auch Truhn gibt an, dass die Ouvertüre nicht abschloss und nennt den angefügten C-dur Schluss einen für Konzertgebrauch eingerichteten. Endlich ist das Zeugnis Hoffmanns von

ausschlaggebender Wichtigkeit. Es handelte sich nämlich, wie aus einem am 8. November 1816 an Fouqué gerichteten Briefe hervorgeht, darum, nach Brühls Vorschlag die Exposition abzuändern und zu verdeutlichen, worauf aber Fouqué anscheinend nicht eingehen wollte, da keine der Änderungen wirklich ausgeführt wurde. Auch der ganze höchst possierliche Ton, in dem Hoffmann die Brühlschen Wünsche bespricht, lässt darauf schliessen, dass es ihm nicht recht Ernst damit war. Als ersten dieser Abänderungsvorschläge führt Hoffmann an: „Die Ouvertüre schliesst förmlich mit grossem Lärm, Pauken und Trompeten“, und diesen „grossen Lärm“ (es ist wirklich nichts anderes) hat er dann auch als burlesken Einfall in die zweite Partitur aufgenommen. Dass dieser Schluss in der Oper jemals gespielt wurde, dafür besitzen wir kein Zeugnis. Wie die wenigen Konzessionen, die Hoffmann zu machen genötigt war, von ihm nur mit Ingrimm ausgeführt wurden, zeigt die Bemerkung in einem Brief an Hitzig vom 30. November 1812, in dem er davon spricht, dass „nur der gemeinen Bretter und des gemeinen neidischen Volks wegen, was sich gewöhnlich darauf bewegt“, er der Bertalda noch eine Arie geben müsse, und diese Arie ist dann auch sehr skurril (mit Rossinischen Kadenzen!) ausgefallen. Im übrigen befleissigte er sich einer geradezu musterhaften Deklamation, der nirgend etwas Opernmässiges anhaftet. Merkwürdig bleibt indes seine Vorliebe für Ensembles, die die Solostellen stark überwuchern, sowie die Bevorzugung der tiefen männlichen Stimmen (Kühleborn, Huldbrand, Pater und Fischer), der nur ein Tenor in der Nebenrolle des Herzogs gegenüber steht.

Und nun ergeht an die deutschen Bühnen, vor allem an das Berliner Opernhaus, das noch eine Ehrenschuld Hoffmann gegenüber einzulösen hat, die Bitte, sich recht bald des Werkes anzunehmen. Ihr ehrt damit nicht nur einen deutschen Meister, Ihr bannt diesmal auch wirklich „gute Geister“, jene Geister, die uns der grösste deutsche Geisterseher durch das Medium seiner geliebtesten Kunst tönend beschworen hat!

BÜCHER

1. William Wolf: Musikästhetik in kurzer, gemeinfasslicher Darstellung mit zahlreichen Notenbeispielen. Verlag: Karl Grüninger, Stuttgart.

Der zweite und abschliessende Band dieses Werkes ist kürzlich erschienen, während der erste schon seit zehn Jahren vorliegt; doch erfordert der enge Zusammenhang, in dem die beiden Bände miteinander stehen, eine gemeinsame Besprechung. Damit, dass musikästhetische Belehrung der weiten musikliebenden Laienkreise höchst wünschenswert wäre, hat der Verfasser zweifellos recht. Ob aber zur Erfüllung dieses Wunsches gerade ein ausgeführtes Werk über die Ästhetik der Tonkunst wesentlich beitragen wird, das zwar als kurze Darstellung geplant war, aber, der Natur der Sache gemäss, doch umfangreich geraten ist, erscheint mir sehr fraglich. Diejenigen Leser, die keine Spur musiktheoretischer Kenntnisse besitzen, für die aber das Buch nach dem ausdrücklichen Willen des Verfassers doch mitbestimmt ist, werden sich beispielsweise durch die Erörterungen über Akkorde und Akkordverbindungen oder über den Kontrapunkt und die Fuge kaum durcharbeiten, oder wenn sie es tun, werden sie sich doch kein genügendes Bild von den betreffenden Gegenständen machen können. Auf der anderen Seite ist für den auch nur einigermassen musikalisch Gebildeten vieles nicht neu. Betrachten wir also das Werk abgesehen von dem Momente der Gemeinverständlichkeit. Seine Hauptbedeutung scheint mir einmal in dem Streben nach Vollständigkeit zu liegen, das in dieser Weise wohl in keiner der bisherigen Musikästhetiken anzutreffen ist, sodann aber in dem scharfen Herausarbeiten der Tatsache, dass die Musik eine Welt für sich bildet, absolut unterschieden von der Wirklichkeit, unterschieden aber auch von den Welten der übrigen Künste, und dass die Werke der Tonkunst ausschliesslich inneren, d. h. den in ihrer Welt herrschenden Gesetzen zu gehorchen haben. Gemeint ist unsere Gemütswelt, auf die die Musik durch Ton und Rhythmus unmittelbar wirkt, indem sie unsere Seele in Tätigkeit, in Bewegung versetzt. Leider hat Wolf diese richtige, wenn auch noch nicht erschöpfende Ansicht vom Wesen der Musik auf die schiefe Formel gebracht, die Musik stelle Gefühle dar. Einerseits lassen sich Gefühle nicht darstellen, sondern nur in uns hervorrufen, andererseits wäre eine scharfe Definition des Begriffes Gefühl unbedingt erforderlich gewesen. Die Gesetze des musikalisch Schönen sollen mit den Gesetzen des sich frei, d. h. ohne Beeinflussung von aussen entfaltenden Gemütslebens identisch sein. Hierin steckt ein grosser Irrtum; denn es gibt zwar selbstverständlich eine Gesetzmässigkeit unseres Gemütslebens, aber die Gesetze, nach denen es im einzelnen Falle verläuft, sind je nach den Vorgängen, durch die es hervorgerufen wird, verschieden. Um nur ein Beispiel anzuführen, so erzeugt auch ein Bauwerk unmittelbar Stimmungen, Gemütsbewegungen in uns, und doch sind die Gesetze der Architektur nicht die der Musik. Wolf freilich hält die Wirkung der Baukunst für eine vermittelte, indem uns das Bauwerk den Zusammenhang und die Ordnung des Weltganzen symbolisiere. Die Unrichtigkeit dieser Ansicht kann hier natürlich nicht nachgewiesen werden. Infolge der Identifizierung der musikalischen Gesetze mit denjenigen unseres Gemütslebens leidet auch die an einem Teil der Beethovenschen c-moll Symphonie durch-

geführte Analyse, die den Abschnitt über das Wesen der Musik beschliesst und in der Absicht unternommen ist, die innere Logik des musikalisch Schönen aufzuzeigen, an Unbestimmtheit und Willkürlichkeit. Vielleicht hätte Wolf seine Anschauung modifiziert, wenn er den einschlägigen Leistungen der modernen Psychologie nähergetreten wäre, statt sie als eine mehr „naturwissenschaftliche" Betrachtungsweise beiseite zu lassen. Er hätte sich dann vor allem über die Beziehungen der Töne zu einander und über die Art, wie diese Beziehungen auf uns wirken, eine Ansicht bilden und jedenfalls zwischen der Lehre von der Tonverschmelzung und derjenigen von der Tonverwandtschaft eine Entscheidung treffen müssen. Dann wäre auch der zweite Abschnitt seines Werkes, „Das Material der Musik", weniger bloss beschreibend ausgefallen als es jetzt trotz zahlreicher Versuche, tiefer zu begründen, der Fall ist. Er behandelt in sieben Kapiteln Ton, Rhythmus, Harmonie, Melodie, Polyphonie, den gemischten Musikstil, endlich Klangstärke und Klangfarbe. Ich kann hier nur auf einige wenige Punkte kurz eingehen.

Es ist bedauerlich, dass Wolf ausschliesslich unser gleichschwebend temperiertes Tonsystem berücksichtigt; denn da in diesem System eine Reihe von zwölf Quintenschritten in den Ausgangspunkt zurückführt, wird er zu der Behauptung verleitet, dass die Verwandtschaft der Tonarten zu C-dur von Cis- und Ces-dur an wieder im Zunehmen begriffen sei, eine Behauptung, die der wirklichen musikalischen Auffassung, die sich eben nicht nach der temperierten Stimmung richtet, direkt widerspricht. Überhaupt kommen alle die Feinheiten, die das nicht temperierte System in sich schliesst, sei es nun, dass sie nur innerlich empfunden oder im Gesang und auf Instrumenten mit nicht festgelegten Tonhöhen auch wirklich hervorgebracht werden, nicht zur Sprache. Bei der Aufstellung des Systems selbst als einer Reihe von zwölf Halbtonschritten wird es nicht klar, ob diese Reihe, wie z. B. H. Riemann will, das Ursprüngliche sein soll, aus dem die Diatonik erst abgeleitet worden wäre, oder ob sie nur der bequemeren Übersicht wegen dem diatonischen System vorausgeschickt wurde. Ähnlich wie beim Tonsystem ist auch bei den Tongeschlechtern die heutige Entwicklungsstufe zu einseitig berücksichtigt. So werden die pentatonischen Leitern hier überhaupt nicht und im zweiten Bande nur flüchtig gestreift, und auch die Kirchentonarten gelangen keineswegs zu ihrem Recht. Ferner fiel mir auf, dass dem polyphonen Stil viel zu ausschliesslich das religiöse Stimmungsgebiet zugewiesen wird. Wer freilich, wie der Verfasser, z. B. in dem Madrigal des 16. Jahrhunderts keine vollendete Kunstform erblickt, für den musste eine solche Auffassung naheliegen. — Der zweite Band bringt in seiner ersten Abteilung seltsamerweise „Die Grundsätze der allgemeinen Kunstästhetik und ihre Anwendung auf die Tonkunst". Damit soll das bisher Vorgetragene auf eine breitere Basis gestellt werden; doch halte ich diese Anordnung nicht für zweckmässig. Auch scheint mir die Abgrenzung des Schönen gegen das Wahre, das Nützliche und das Gute nicht geglückt zu sein und ebenso wenig die Einteilung einerseits in sinnlich und geistig Schönes, andererseits in unmittelbar und charakteristisch Schönes. Z. B. soll der Rhythmus dem geistig Schönen angehören; aber gewisse besonders scharf ausgeprägte Rhythmen sollen doch in das Gebiet des sinnlich Schönen fallen. Wichtig ist dagegen der Hinweis darauf, dass sich alle Künste an unser Gemütsleben wenden, nur von verschiedenen Seiten her. Dass aber jede Kunst das Streben habe, sich zu einem möglichst vollständigen Weltbilde zu ergänzen und dass sich daraus die musikalische Umformung von Erscheinungen der Aussenwelt, d. h. die Tonmalerei rechtfertige, dürfte sich schwerlich erweisen lassen. Bei der Tonmalerei, die er übrigens in seinen musikästhetischen Aufsätzen noch ausführlicher behandelt hat, verlangt Wolf zwar stets Erweckung einer Stimmung, gleichzeitig aber auch Schilderung des äusseren Vorganges, wenn auch nach den Mitteln der

Musik modifiziert. Aber diese Aufgabe kann und will die Musik nicht erfüllen. Sie will nur die durch den Vorgang in uns erregte Stimmung auf ihre Weise vertiefen. Im ganzen holt der den prinzipiellen Erörterungen gewidmete Abschnitt weiter aus und behandelt namentlich das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Kunst ausführlicher als es für eine Musikästhetik erforderlich gewesen wäre. Dann folgt die Besprechung der Musikformen und der Musikgattungen. In dem Kapitel über die Vokalmusik tritt Wolf mit anerkennenswertem Mute den Theorieen Richard Wagners entgegen. Mit Recht führt er aus, dass das musikalische Element der Sprache, also der Tonfall, die Sprachmelodie, gleichsam nur eine sehr niedere Stufe der wirklichen Melodie sei, dass sich diese also, wo sich die Musik frei entfalten solle, nicht von der Sprache ihre Gesetze diktieren lassen könne; überhaupt verlange Wagner eine Wirklichkeitstreue, die, wo einmal die stets stilisierende und idealisierende Musik zugelassen werde, durchaus nicht angebracht und nur unnatürlich sei. Dagegen ist Wolf dem Wesen der Programmusik nicht auf den Grund gekommen, da er nicht untersucht, ob sich das sinnlich wahrgenommene Tonstück mit den nur durch Lesen vermittelten Vorstellungen zu einer künstlerisch wirksamen Einheit verbinden könne, was entschieden verneint werden muss. Den Schluss des ganzen Werkes bildet eine Ästhetik des musikalischen Vortrages, aus der besonders die Polemik gegen H. Riemanns Phrasierungslehre hervorzuheben ist. Sie gipfelt in dem richtigen Satze, dass sich für den Hörer zahlreiche Akzente aus dem Sinn des Tonstückes ergeben und dass solche Akzente eben deshalb keiner besonderen Markierung durch den Vortrag bedürfen. Auf die Grundlagen der Riemannschen Lehre wird freilich nicht eingegangen. Von welcher Fülle feiner und zum Nachdenken anregender Bemerkungen das ganze Buch durchzogen ist, konnte hier leider nicht zur Anschauung gebracht werden. Um wenigstens ein Beispiel herauszugreifen, verweise ich auf die sinnvolle Gegenüberstellung der Form des ersten Sonatensatzes als einer arbeitsamen, aktiven und der Rondoform als einer beschaulichen, passiven Seelenstimmung entsprechend. Verschweigen möchte ich freilich nicht, dass ich viele aus dem Naturleben und aus anderen aussermusikalischen Gebieten hergeholte Vergleiche nicht für fördernd halte. Einen besonderen Vorzug des Werkes bilden die vorzüglich ausgewählten Notenbeispiele. Dr. Richard Hohenemser

2. **Michel Brenet: Palestrina.** (In: Les Maitres de la Musique. Publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine.) Verlag: F. Alcan, Paris 1906.

Nachdem des grossen Praenestiners Werke, den man freilich im Publikum mehr rühmt und rühmen hört, als man ihn kennt, in einer ausgezeichneten Gesamtausgabe erschienen sind, nachdem Haberl, Molitor und andere ihre eingehenden Studien über Palestrina veröffentlicht haben, war es wohl an der Zeit, dass wieder einmal ein Leben und Wirken des Meisters im Zusammenhange betrachtendes Werk erschien. Michel Brenet (Marie Bobillier) hat seine Aufgabe, der gebildeten Laienwelt Palestrina's Bedeutung zu erschliessen, vortrefflich gelöst und damit seinen früheren Arbeiten eine neue und anzuerkennende hinzugefügt. Die Schrift basiert auf den neuesten Forschungen, die sie mit feinem kritischen Gefühle benutzt und ist in ausgezeichnetem, von jedem Überschwange freiem Stile geschrieben, so dass die Lektüre Anregung und Genuss mit Belehrung verbindet. Vielleicht ist der erste Abschnitt: „Vor Palestrina" etwas allzu knapp gehalten, vortrefflich aber sind die Teile der Schrift, die Leben und Schöpfungen Palestrina's behandeln, ausgefallen. Sehr nützlich ist, dass Brenet im ersten Teile des Abschnittes: „L'œuvre" und auch sonst gewisse allgemeine Gesichtspunkte, die Änderungen der alten Schreibweise bei der Spartierung u. a. betreffend, darlegt. Das sind Dinge, über die im Publikum und bei den nicht historisch geschulten Musikern die

krausesten, wenn überhaupt irgendwelche Anschauungen herrschen. Ich empfehle das Buch Brenets aufs angelegentlichste. Prof. Dr. Willibald Nagel

3. Rudolf von der Leyen: Johannes Brahms als Mensch und Freund. Nach persönlichen Erinnerungen. Verlag: K. R. Langewiesche, Düsseldorf und Leipzig.

In seinem Vorwort entschuldigt sich der Verfasser und legt dar, dass er nicht, um seine eigene Person in den Vordergrund zu drängen, sondern in bester Absicht die Geschichte der Freundschaft, die ihn selbst mit Brahms verbunden hat, erzählen will. Die Lektüre des Büchleins lässt diese gute Absicht als unzweifelhaft erscheinen: das Buch gilt Brahms allein, und wo der Verfasser von sich selbst spricht, da tut er es nur zum Zweck besseren Verständnisses; immer wieder blickt treue, uneigennützige Freundesliebe durch seine Darstellung. Sehr schön ist es auch schon, dass er mit seiner Veröffentlichung gewartet hat, bis eine Art zurückblickender Ruhe in seiner Auffassung entstanden ist; gewiss hat der lange Zeitraum zwischen Brahms' Tod und dem Erscheinen dieser Erinnerungen das seine zur Objektivität von der Leyens beigetragen. Das Buch enthält eine Fülle interessanter Einzelheiten, und die zahlreichen Schrullen, die dem Menschen Brahms eigen waren, erscheinen in der Erzählung des liebenden Freundes um so mehr rührend, als ihnen so viele gute Eigenschaften des Meisters gegenüberstehen. Von seinem guten Herzen, das sogar gewerbsmässigen Bettelbriefen nicht widerstehen konnte, weiss von der Leyen Schönes zu erzählen. Die echt deutsche Grundlage der Brahmsschen Kunst betont er immer wieder und spricht der Musik Brahms' sogar die Kraft zu, das deutsche Volk in Tagen nationaler Trauer zu trösten und zu stärken, welche Kraft sie auch am einzelnen bewährt hat. Gewiss wird sich bei der Lektüre des Buches zugleich mit der Achtung vor dessen Helden auch die Sympathie für den verständnis- und liebevollen Freund regen, der so herzliche Worte zur Neuzeichnung der Persönlichkeit Brahms' gefunden hat. Dr. Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

4. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 12. Jahrgang. Erster Teil. Jakob Handl (Gallus): Opus musicum II. Verlag: Artaria & Co., Wien 1905.

Der zweite Teil des von Emil Bezecny und Josef Mantuani bearbeiteten Teiles des Opus musicum Handls umfasst die Zeit von Sonntag Septuagesimae bis zur Karwoche mit Ausschluss der Lamentationen. Die Einleitung in den Band bildet die sorgfältige Bibliographie der Werke von Gallus, die, obwohl sie — wenn gedruckt — in starken Auflagen in die Welt gingen, doch heute zu den seltenen Erscheinungen in unseren Bibliotheken zählen. Andere Werke von seiner Hand sind nur handschriftlich niedergelegt, auch ist nicht alles Erhaltene vollständig. Aus den Originaldrucken ging im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts manches in katholische und auch protestantische Gesangbücher über, und noch heute lassen protestantische Kirchenchöre einzelne der wahrhaft erhabenen Chöre Handls erklingen („Ecce quomodo moritur justus"). Weiterhin verzeichnet der bibliographische Abschnitt die handschriftlich erhaltenen Kompositionen des Meisters: Messen, Motetten und drei leider unvollständig überkommene deutsche Lieder. Im ganzen zählt Mantuani 517 Kompositionen als von Handl herrührend auf, eine Zahl, die sich möglicherweise noch vergrössern wird — eine durchaus bedeutende Summe, da Handl († 1591 in Prag) unter keineswegs günstigen Umständen schuf. Mit Recht wird Handl, der zuerst in Olmütz bischöflicher, dann kaiserlicher Kapellmeister in Prag war, einer der bedeutendsten deutschen Zeitgenossen von Palestrina und Orlandus genannt; die technische Meisterschaft seines Satzbaues ist ebenso gross wie

seine Ausdrucksweise von Äusserlichkeiten frei; ein ganz nach innen gerichteter Künstler spricht aus ihm zu uns, ein tief empfindender Mensch, dessen Ernst durch einen Zug stiller Hoheit gemildert wird. Ich denke, dass auch aus diesem Teile des Opus musicum noch manches Stück für den Gebrauch unserer Tage „gerettet" werden wird. So mancher Kirchenchor schleppt künstlerisch wertloses Material in seinen handschriftlichen Motetten usw. -Büchern mit sich fort; hier ist schönes und edles Gut in Fülle. Nur sorge man, wenn man es wählt, dafür, dass die deutsche Textbearbeitung würdig sei. Dass der Band unter Mantuani's eifrig sorgender Hand mustergültig ausgefallen ist, braucht kaum irgendwie besonders bemerkt zu werden.

5. **Denkmäler der Tonkunst in Österreich.** 12. Jahrgang. Zweiter Teil. H. F. Biber: Violinsonaten. 2. Bd. Verlag: Artaria & Co., Wien.

Dr. Erwin Luntz gibt in der Einleitung eine kurze Würdigung dieser Sonaten, die möglicherweise schon vor den im ersten Bande (5. Jahrgang 2.) gedruckten 8 Sonaten von 1681 entstanden sind. Ihren Abdruck hat nicht hoher künstlerischer Gehalt bestimmt, vielmehr der Umstand, dass sich in ihnen zum ersten Male auf dem Gebiete der Sonatenkomposition das Bestreben kundgibt, Werke nach einem freilich nicht wörtlich angegebenen Programme zu schaffen. Man kennt die vielfachen Versuche, äussere Vorzüge oder seelische Stimmungen in der Musik wiederzugeben, schon aus der Blütezeit der vokalen Polyphonie, wo ihnen selbstredend ein geringerer Raum zuteil wurde als in der Instrumentalmusik. So finden sich auch schon Stücke des sogenannten Fitzwilliam-Virginal-Book's mit derlei Versuchen, an denen sich, mit Rücksicht auf gewisse dadurch leicht geweckte technische Probleme vorwiegend Virtuosen beteiligten. Bibers Meisterschaft als Geiger ist bekannt; sicher waren es ähnliche Gründe, die ihn hier bestimmten. Man darf dies um so eher annehmen, als das seelische Moment in den Sonaten recht zurücktritt. Jedem Stücke ist, wie ein Programm, ein Kupferstich beigegeben, deren Folge eine Reihe von Mysterien aus dem Leben von Maria und Christus bezeichnet. Schon Froberger hat einmal durch Zeitungen einen Kommentar zu seiner Komposition einer Suite geliefert, jenes merkwürdigen Stückes, in dem am Schlusse des „Lamento" der hochselige Kaiser Ferdinand IV. glissando auf der C-dur Skala in den Himmel fährt. Realistische Darstellungen dieser Art (falls das Beispiel mit dem Adjektiv in Verbindung gebracht werden darf) finden sich nach Luntz' Meinung nicht. Er verweist jedoch auf die zwölfte Sonate, „in welcher Christi Himmelfahrt etwa so geschildert wird, wie wir uns den Empfang einer Fürstlichkeit am Salzburgischen Hofe zu jener Zeit allenfalls vorstellen mögen", d. h. einer feierlichen Intrada folgt allerlei Trompetengetön (in Nachahmung durch die Violine) usw. Man sieht, dass dabei von realistischer Darstellung im eigentlichen Sinne nicht die Rede ist. Allenfalls liesse sich aber der Eingang der ersten Sonate hier anziehen; in ihm kann man in der Tat etwas wie realistische Darstellungsweise ohne grossen Zwang sehen. Der Sonate ist ein Stich beigegeben, der die Verkündigung des Engels an Maria darstellt; man sieht den Engel auf einer Wolke herabschweben: die auf- und absteigenden schnellen Tongänge mögen durch die Vorstellung von Wolken und Wind immerhin geweckt sein. Wie sich dann freilich der folgende Abschnitt der Sonate deuten lässt, kann ich nicht genau sagen; es ist eine „Aria allegro" mit Variationen, wie sie sehr häufig bei Biber sind. Im Finale kehren schnelle Gänge wieder (wie auch am Schlusse des zweiten Satzes), nur dass diesmal nicht wie im ersten Teile die vorwiegende Bewegung ab- sondern aufwärts geht. Damit wird vielleicht auch die Vorstellung des sich herabsenkenden und wieder entschwebenden Engels geweckt, man kann auch an Flügelschlagen usw. denken, und hat man dies Bild einmal in sich aufgenommen, so ist man vielleicht auch nicht abgeneigt, in dem rhythmisch bestimmten Thema des zweiten Satzes die Botschaft selbst zu sehen. Ich gebe diesem bescheidenen Versuch eine Deutung,

um zu zeigen, dass sich ohne grosses Deutein eine Übereinstimmung zwischen den Bildern und dem Musiktexte geben lässt. Aber darin hat Luntz sicherlich recht: unseren Vorstellungen bleiben die von Biber in diesen Sonaten, deren Form eine keinerlei einheitliche ist, angewendeten Kunstmittel völlig fremd. Lässt man die obige Deutung gelten, so braucht man, um das zuletzt Gesagte recht zu empfinden, nur den Umstand zu beachten, dass die „Botschaft" in d-moll steht. Übrigens liesse sich, unter Heranziehung der beliebten Tonarten-Charakteristiken, in dieser Frage vielleicht manches Interessante herausfinden. Hier ist jedoch nicht der Ort dazu.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

6. **Wilhelm Kienzl: Moderne Lyrik.** Zwölf Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 71. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

In seinem ganzen musikalischen Denken und Fühlen wurzelt Kienzl in den Romantikern, deren begabter Epigone er heute noch aus vollem Herzen ist, wenn ihn nicht gerade der Teufel „Grössenwahn" mit den Kunstproduzenten vom extremsten Fortschritt um die Wette laufen lässt. Sein neuestes Opus hat er nach Gedichten lebender Dichter und Dichterinnen geschaffen. Er nennt dieses Opus 71 „Moderne Lieder". Unter „modern" hat man sich nachgerade angewöhnt eine in den verwegensten Harmonieen und Kontrapunkteleien sich ergehende, in der thematischen Erfindung aber umso asthmatischer sich gebende Komponiermanier zu betrachten. Beides trifft bei Kienzl nicht zu. Ausser einigem vorübergehendem Hinüberblinzeln in die Pfade quälender Hyperchromatik bleibt er allen seiner in behaglichem Humor und echt deutscher Sentimentalität am glücklichsten sich auslebenden Phantasie widerstrebenden Seitensprüngen fern. Leicht ansprechende, warmherzige Melodik, ohne nennenswerte Eigenart, gelegentlich mit fein pointierter Rhythmisierung aufs Zierliche zugeschnitten, sind die Haupteigenschaften dieser zwölf Gesänge, die, sauber gearbeitet, sich noch besonders durch eine feinfühlige Deklamation auszeichnen.

7. **Ludwig van Beethoven: Leichte Sonaten.** Kritisch revidierte und für den Unterricht genau bezeichnete Ausgabe von Dr. Walter Niemann. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

In progressiver Form hat Dr. W. Niemann sieben leichte Sonatinen und Sonaten von Beethoven herausgegeben, um dadurch eine Vorbereitungsstufe für das eigentliche Studium der grösseren Sonaten dieses Klassikers zu schaffen. Der Herausgeber ist in bezug auf Angaben des Fingersatzes, der Phrasierung, des Satzbaues mit grosser Sorgfalt vorgegangen. Seine Absicht, mit dieser kleinen Sammlung gleichsam einen geistigen Erziehungskursus zu höheren Aufgaben zu geben, hat er glücklich gelöst.

8. **Theodor Kirchner: Fünf Sonatinen** für Klavier zu zwei Händen, op. 70. Neu herausgegeben von H. Vetter. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Der weder zu seinen Lebzeiten noch jetzt nach seinem Tode genügend geschätzte Epigone der Romantiker spricht hier in fünf Sonatinen zu uns, die ihres musikalisch hohen Wertes wegen es verdienen, in den weitesten Kreisen unserer Klavierpädagogen bekannt und empfohlen zu werden. Der feinziselierte Satzbau, der Kirchners in keuscher Einfachheit sich gebenden Phantasieen fast durchweg eigen ist, zeichnet selbstverständlich auch diese als op. 70 erschienenen Sonatinen aus, die H. Vetter, ein Schüler des verstorbenen Meisters in dankenswerter Weise neu herausgegeben hat.

9. **Carlo Carturan: Suite** für Pianoforte. Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig und Mailand.

Hinsichtlich seiner Erfindung ist das fünfteilige Werk recht harmlos. No. 2 Sarabande und No. 4 Gavotte wären eventuell als Unterhaltungsstücke im Salonstil Dilettantenkreisen zu empfehlen.

Adolf Göttmann

REVUE DER REVUEEN

SAMMELBÄNDE DER INTERNATIONAL. MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) Jahrgang VII, Heft 4. — In seiner Arbeit über „Altgriechische Musik" beschäftigt sich Albert Thierfelder in erschöpfender Weise mit der Enharmonik. Den Anlass zu der Arbeit hat die Mittelpartie des im Jahre 1893 bei den französischen Ausgrabungen in Delphi aufgefundenen Hymnus an Apollo gegeben. — Friedrich Ludwig bringt einen neuen Beitrag zu den Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter: „Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung." — Hugo Riemann veröffentlicht interessante und wichtige Dokumente über „Das Kunstlied im 14. bis 15. Jahrhundert". Die neuere musikgeschichtliche Forschung hat eine hochbedeutsame Blüte des Kunstliedes im 14. Jahrhundert in Mittel- und Oberitalien aufgedeckt. Diese Aufdeckung einer Epoche der Blüte des Kunstliedes in Mittel- und Oberitalien und einer an sie anschliessenden in Frankreich, Spanien, England und Deutschland legt nahe, „eine bedeutsame Änderung in der Periodisierung der Musikgeschichte vorzunehmen und fortan vielmehr zu unterscheiden die Epoche der Blüte des mit Instrumenten begleiteten Kunstliedes in Italien, Frankreich usw. (Madrigal, Caccia, Ballade, Rondeau) etwa um 1300—1500 und die Epoche der Blüte der polyphonen Kirchenmusik und des a cappella-Stils 1450—1600. Wenn auch diese beiden Epochen", führt Verfasser des weiteren aus, „in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts in einander übergehen, so ist doch jedenfalls bei dieser Unterscheidung nach Stilprinzipien viel gewonnen und vor allem einer Ungerechtigkeit in der Herausstellung einzelner Nationalitäten vorgebeugt". — Es sind ferner hervorzuheben folgende bedeutsame Beiträge: V. C. Ravn: „English instrumentalists at the Danish court in the time of Shakespeare". — Ch. Em. Ruelle: „Le diagramme musical de Florence." — Godfrey E. P. Arkwright: „The authorship of the Anthem ‚Lord for Thy tender Mercy's Sake'." — Francesco Pasini: „Notes sur la vie de Giovanni Battista Bassani." — Hugo Goldschmidt: „Francesco Provenzale als Dramatiker." — Hugo Botstiber: „Ein Beitrag zu J. K. Kerll's Biographie." — J. G. Prod'homme: „Léonore ou l'amour conjugal, de Bouilly et Gaveaux" (A propos du Centenaire de Fidelio). — Tobias Norlind: „Was ein Organist im 17. Jahrhundert wissen musste." — A. Sitte teilt ein „Musikerempfehlungsschreiben aus dem 18. Jahrhundert" mit, aus dem Kreisarchiv zu Würzburg.

BAYREUTHER BLÄTTER 1906, VII. bis IX. Stück. — „Liszt's Lieder" von Eduard Reuss. Es war eine mühevolle und schwierige Arbeit, die alle die Steine aus dem Wege räumen musste, um einer gerechten Beurteilung der Liszt'schen Schöpfungen freie Bahn zu schaffen. Die Einschüchterungsversuche gelangen der Kritik nicht nur bei dem Publikum, das sich „vor dem Gefallen an so gefährlichen Werken fürchtete", sondern in noch höherem Grade „bei den Künstlern, von denen immer der einzelne getroffen und geschädigt werden konnte". So gelangten die Lieder Liszts am spätesten zur Kenntnis des Publikums. . . . „Selbst wenn Liszt auch gar keine Lieder geschaffen hätte, so würde sein Name doch eng mit der

Geschichte des Liedes verknüpft bleiben und in ihr eine ehrenvolle Seite füllen." Verfasser führt dann im folgenden aus, wie Liszt von der richtigen Erwägung ausging, „dass das Lied sowohl poetisch wie musikalisch ein Erzeugnis der germanischen Muse ist und ebenso ausschliesslich der deutschen Sprache angehört, wie die Worte Sehnsucht und Gemüt nur ihr angehören und unübersetzbar bleiben". — Verfasser teilt im Anschluss an seine umfangreiche Arbeit einen noch unveröffentlichten, an ihn gerichteten Brief Liszts mit. — Einer alten treuen Dienerin Wagners — Verena Veitmann — widmet H. v. W. einen warmen Nachruf: „Vreneli". Sie hat dem Meister durch alle vielbewegten und schweren Münchner Tage und danach in dem friedlichen Asyl von Triebschen beim Wiederaufbau seines Lebens, bis zum Aufbruch nach Bayreuth, in unvergleichlicher Weise ihre hilfreiche Treue gewahrt. — Beachtenswerte Beiträge bringen ferner: O. Braun: „Habt Glauben an Gott." — Carl Grunsky: „Tristan und Isolde als Dichtung." — Egon Anders: „Ist die Erlösung des Bildners in dem lebendigen Darsteller in unserer Zeit möglich — und ist sie praktisch zu verwerten?" Eine Betrachtung im Geiste des Meisters.

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (Stuttgart) 1906, Heft 8. — Helene Raff: „Die Kindheit Joachim Raffs". Es sind hübsche Erinnerungen, die einen tieferen Einblick in den Werdegang des frühreifen Knaben zum Manne und Künstler gewähren. Mit besonderer Leichtigkeit erlernte Raff die alten Sprachen; sieben Jahre alt, übersetzte er schon aus dem Homer. Stets zog er die stille Arbeit den lärmenden Spielen der Altersgenossen vor; „ich will einmal etwas Rechtes werden," sagte er zu seiner Mutter, „Ihr werdet noch von mir lesen" ... Mendelssohns ermutigende Aufforderung, „alles andere beiseite zu setzen und Musiker zu werden", mit der er nach Durchsicht einiger Kompositionen den damals zu Goldach in der Schweiz als Lehrer tätigen Raff gleichsam erlöste, entschied für sein ganzes späteres Leben.

KUNSTWART (München) 1906, Heft 21 und 22. — „Franz Liszt", ein Erinnerungsblatt zum 31. Juli von Georg Göhler. Der grosse Fehler unserer Zeit im kunstgeschichtlichen Urteilen liegt darin, dass man Fortschritt und Wagner-Lisztschen Geist für identische Begriffe nimmt. „Nicht im Überbieten alles Dagewesenen, nicht in der Vervollkommnung der Technik, nicht in der Sucht, um jeden Preis aufzufallen, noch weniger gar in persönlichem Ehrgeiz bestand die Lebensaufgabe Wagners und Liszts, sondern im Schaffen grosser, aus dem innersten Wesen tiefer Persönlichkeiten geborner Kunst und im Kampfe für diese." — Carl Mennicke: „Der Bachianer Fasch". Johann Friedrich Fasch gehörte zu den Männern, die vor Bachs endgiltiger Wahl für den Posten an der Thomaskirche ausersehen waren. Bach hat ihn persönlich gekannt und hochgeschätzt; die Orchesterstimmen von fünf Suiten Faschs hat er eigenhändig kopiert. In seiner Melodik ist Fasch von einer Intimität und zarten Innigkeit beseelt, „die man bei anderen Komponisten der gleichen Zeit vergeblich sucht. In der Geschichte des modernen Instrumentalstils ist Fasch die erste markante Persönlichkeit."

DAS BLAUBUCH (Berlin) 1906, No. 27. — Wilhelm Kienzl bespricht „Richard Strauss' Salome". „Straussens Kunst ist — von der Meisterschaft abgesehen, die sie auszeichnet — in erster Linie Nervenkunst in des Wortes engster Bedeutung." Verfasser erörtert die Frage, ob ein solches Vorgehen nicht als Missbrauch der Kunstmittel zu bezeichnen sei. Die eiserne Konsequenz in der Salome, die Strauss weder nach rechts oder links blicken liess, fordert allerdings zur Hochachtung heraus. „Verstimmen kann an seiner Partitur nur, dass es in ihr bloss Absichten

und nichts als Absichten gibt. Von diesem Schaffen kann man ungescheut behaupten, dass es keine Spur von Naivität aufweist. Und das ist das einzige, was mich an der Grösse dieser Kunst zweifeln lässt; denn ein so völliger Mangel an Naivität war bisher in der grossen Kunst noch nicht gewesen."

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1906, No. 16. — „August Eduard Grell" (gest. am 10. August 1886) von Max Puttmann. Des hervorragenden Gesangspädagogen und -Dirigenten, dessen Gesangskompositionen weit über die engeren Grenzen des Vaterlandes hinaus bekannt geworden sind, wird in würdiger Weise gedacht. Einen durchaus verkehrten Standpunkt nahm Grell der Instrumentalmusik gegenüber ein, der er jede Existenzberechtigung absprach. „Er vertrat die Meinung, dass nur die Vokalmusik als wirkliche Musik anzusehen sei und das weitere Emporblühen der Instrumentalmusik keinen Fortschritt der musikalischen Kunst, sondern deren Verfall mit sich bringe." Grell hat der Singakademie eine führende Stellung im Musikleben der Reichshauptstadt erworben, die unter seiner Leitung Musteraufführungen der Werke unserer grössten Meister bot. — Eduard Reuss berichtet „Über die Bayreuther Bühnenfestspiele". — „Die Münchner Wagnerfestspiele" betrachtet Wilhelm Mauke.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG (Köln) 1906, No. 29. — In einer gesangspädagogischen Skizze behandelt Alois Schmitz „Die Schulung der Stimme durch das Gehör". — Adolph Kohut bringt den Schluss seiner Arbeit: „Robert Schumann und Richard Wagner". Er teilt u. a. zwei interessante Äusserungen aus Aufzeichnungen Hanslicks mit, die die grundverschiedenen Charaktere und Persönlichkeiten der beiden Tondichter beleuchten. Wagner sagte von Schumann: „Schumann ist ein hochbegabter Musiker, aber ein unmöglicher Mensch. Als ich von Paris hierher kam, besuchte ich Schumann, erzählte ihm von meinem Pariser Leben, sprach von den französischen Musikverhältnissen, dann von den deutschen, sprach von Literatur und Politik — er aber blieb so gut wie stumm, fast eine Stunde lang. Ja, man kann doch nicht immer allein reden. Ein unmöglicher Mensch." Schumann äusserte über Wagner: „Er — Wagner —, mit dem er selten zusammenkomme, sei zwar ein sehr unterrichteter und geistreicher Mann, rede aber unaufhörlich, und das könne man doch auf die Länge nicht aushalten!" — Konrad Rösser liefert die Fortsetzung seines Artikels über „Karl Reineckes Wirken und Schaffen".

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1906, No. 21/23. — Paul Bekker: „Die Musik in Henrik Ibsens Dichtung." In den Ibsenschen Dramen finden sich an zwei Punkten verwandte Beziehungen zur Musik: „Zuerst in dem sprachmusikalischen Element der Jugenddichtungen, dann in dem unmittelbaren Hineinziehen der Musik in die Handlung." In den Gedichten dagegen findet sich kaum eine Spur, die auf musikalische Bahnen weist, da das betrachtende Element in ihnen überwiegt. — Otto Schmid widmet „Johann Michael Haydn" einen Gedenkartikel. — Max Chop vergleicht den „Tristan-Stoff bei Gottfried von Strassburg und bei Richard Wagner." — Über „Deutsche Conservatorien": I. Die königliche akademische Hochschule für Musik zu Berlin-Charlottenburg, verbreitet sich Arthur Laser. — Einen lesenswerten Beitrag liefert Hans Schmidkunz über „Musikbibliotheken". — Max Koch bringt die Fortsetzungen seiner „Tonsatzlehre". — Es sind ferner zu erwähnen: Hugo Conrat: „Berlioz in England." — L. Andro: Berühmte Sängerinnen: I. „Lilli Lehmann." — O. Kiefer: „Über Schopenhauers Metaphysik der Musik." — Karl Grunsky berichtet „Von den Bayreuther Festspielen"; Julius Waldt schreibt über „Die Salzburger Mozart-Feste".

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1906, No. 33/36; 38. — Unter dem Titel: „Zum Jubiläum eines genialen Bühnenleiters" schildert Arthur Seidl das segensreiche Wirken Friedrichs II., des derzeit regierenden Herzogs von Anhalt, als Regisseur des Dessauer Hoftheaters. Er ist einer, der „zu ‚regieren' weiss und ‚Regie zu führen' versteht." — „Zum 50. Geburtstage Felix Mottl's" gedenkt Erich Kloss des Künstlers mit warmen Worten. — Ein Gedenkblatt auf „Eugen Gura" veröffentlicht Eugen Segnitz. — Roderich von Mojsisovics bringt die Fortsetzung seiner Analyse über „Max Regers Orgelwerke".

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1906, No. 47/54. — Otto Neitzel berichtet über „Die Bayreuther Bühnenfestspiele 1906", Eugen Schmitz über „Die Mozartfestspiele im Münchener Residenztheater". — Ferner: Hermann Freiherr von der Pfordten: „Was ist uns Mozart?" — Fritz Prelinger: „Beethoveniana."

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG (Zürich) 1906, No. 20/21; 23/25. — Zwei Nekrologe sind „Martin Collin", einem bedeutenden Geiger, und „Karl Flitner", weiland Musikdirektor in Schaffhausen, gewidmet. Die Nummern enthalten ferner Berichte über die „Ausserordentliche Abgeordnetenversammlung des Eidgen. Sängervereins" in Zürich, und über die „Sängerfahrt des Männerchors Harmonie St. Gallen" nach Freiburg, Heidelberg, Stuttgart.

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) 1906, No. 16/18. — Max Arend: „Der Stil Glucks." Verfasser versucht die inneren Gründe zu zeigen, die die Gluckschen Werke trotz ihres unvergänglichen Wertes haben fremd werden lassen. Es werden eine Anzahl hervortretender Eigentümlichkeiten des Gluckschen Stiles beleuchtet, sowohl solcher, „die des Künstlers persönlichstes Eigengut sind, als solcher, die er seinen Kunstzwecken zu assimilieren und so mit dem Stempel seiner Persönlichkeit zu versehen vermocht hat." — Es sind ferner zu erwähnen: Karl Spitteler: „Kunstfron und Kunstgenuss." — „Felix Mottl," zu seinem 50. Geburtstage, mit St. unterzeichnet. — Paul Stember: „Das Salzburger Musikfest." — Nana Weber-Bell: „In der Werkstatt des Geistes."

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Essen a. R.) 1906, No. 5/6. — Ernst Paul bespricht den „Gesangunterricht im Lehrerseminar", der an erster Stelle allen Schülern die Elemente gründlicher Musikbildung vermitteln und die gut Veranlagten zur Verwaltung des musikalischen Kirchendienstes vorbereiten soll. — Die Frage: „Schullied — Volkslied?" beantwortet Ludwig Riemann dahin, dass die Bekanntschaft mit den echten Volksweisen nur durch eigene Exkursionen und durch Vermittelung der Schüler zu erreichen sei." — „Johann Sebastian Bach und die Schule" betrachtet Adolf Celerian. Sind die Bachschen Chorwerke ihrem Inhalt nach auch durchaus für die Schule geeignet, so stellt Bach doch an den Umfang der menschlichen Stimmen zu grosse Ansprüche, als dass ihnen ein Schulchor ohne weiteres nachkommen könnte. — Es sind ferner zu erwähnen: Franz Zureich: „Stimmbildung in der Schule." — August Wiltberger: „Aus dem rheinischen Volksliederschatz."

ZEITSCHRIFT FÜR ORGEL-, HARMONIUM- UND INSTRUMENTENBAU (Graz) 1906, No. 8/9. — Als Leitartikel bringen die Nummern den von Albert Schweitzer in der „Musik" (V. 14, 15) publizierten Aufsatz über „Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst". — Ferner: Wilhelm Brauner: „Über Vorteile und Nachteile der Zinkpfeifen bei Verwendung im Orgelbau". — Wiese: „Soll die Disposition einer grösseren Orgel Zungenstimmen enthalten?"

KRITIK

OPER

HAMBURG: Ein neuer Saisonanfang ohne die schmerzhaften Personalveränderungen, die ein Ensemble immer an der Wurzel schädigen und die den ganzen komplizierten Organismus einer Opernbühne in Fieberzustände versetzen, die wochen- und monatelang eine höhere künstlerische Kultur der Aufführungen ausschliessen. Wenn wichtige Positionen neu besetzt werden müssen, wenn Regisseur und Kapellmeister in den Proben nur darauf achten können, dass die Sache leidlich zusammenkommt und zusammenbleibt, wenn unvermittelt der Stil verschiedenartiger neuer Individualitäten gegeneinander arbeitet, dann ist zunächst das künstlerische Resultat dem Penelope-Gewande vergleichbar: was an der einen Seite vorwärts gearbeitet wird, wird an einer anderen Stelle wieder aufgetrennt. Von diesem Schlimmsten, das Provinzbühnen niemals über eine gewisse anständige Glätte hinaus zu planvoll angelegten Ensembleleistungen kommen lässt, blieben wir diesmal verschont. Denn diejenigen, die uns verliessen: die Herren Kapellmeister Gille und der Baritonist Mohwinkel, sowie Frau Fränkel-Claus waren innerlich von unserem Ensemble schon im letzten Winter ziemlich weit gelöst, so dass ihr Scheiden tiefere Wunden nicht mehr verursachen konnte. Und die neugewonnenen Kräfte werden so langsam und vorsichtig in das künstlerische Getriebe eingefügt, dass es auch da ohne schlimmere Gewaltsamkeiten abgeht. Zudem handelt es sich dabei vorläufig überhaupt nur um Mitglieder, die in zweiter Reihe stehen, während in der immerhin recht respektablen, wenn auch nicht ganz lückenlosen, Front sich nichts verändert hat. Zu einem Ensemble, das in den Herren Birrenkoven, Pennarini, Bronsgeest, Dawison, Hinckley und Lohfing, den Damen Fleischer-Edel, Metzger-Froitzheim, Beuer, Hindermann und v. Artner seine bewährtesten Säulen hat und das von dem genialen Gustav Brecher und dem betriebsamen Josef Stransky als Dirigenten zuverlässig erzogen und geführt wird, täte uns nur noch ein Heldenbariton von bedeutender Persönlichkeit not, und wir könnten uns eines Besitzes erfreuen, auf den viele Bühnen gleichen Ranges mit Neid zu blicken alle Ursache hätten. Zumal nachdem es unserer Theaterleitung gelungen ist, in Edith Walther eine dramatische Sängerin ersten Ranges dem Institute zu verpflichten; vorläufig als Gast für 24 Abende dieser Saison und vom nächsten Jahre ab als ständiges Mitglied. Mit etwas ungleichem Erfolge debütierten die neu Gewonnenen. Denn während der Tenorist Hans Schlitzer aus Leipzig als Wilhelm Meister und Radames, ohne irgendwie stimmlich zu glänzen, sich als temperament- und geschmackvoller Darsteller und erfreulicher Musiker mit Ehren behauptete, versagte Frl. Rogers als Valentine und als Norma leider vollkommen. Die nicht unkultivierte Stimme der Dame, die schon etwas gelernt hat und die beim Probegastspiel nicht schlecht abschnitt, scheint in rapidem Niedergange begriffen und machte am Abend der Norma-Aufführung einen direkt trostlosen Eindruck. Eine weitere Akquisition: Milla Kühnel aus Graz, ist bisher aus dem Probezimmer heraus noch nicht auf die Bühne gelangt; wenigstens nicht in einer nennenswerten Rolle. Über die erste Sensation — und ohne das tut man's bei uns nicht — hatte man gleich in der ersten Woche zu quittieren, als Wagners „Lohengrin" neuausgestattet und nebenbei auch musikalisch neueinstudiert in Szene ging. Bei dieser feierlichen Gelegenheit hatte Kapellmeister Stransky denn auch mit einigen unglaublichen, des Werkes und unserer Bühne unwürdigen Strichen aufgeräumt und trotzdem

manchmal unter ihm das Orchester gar zu sanft säuselte, statt charaktervoll zu spielen, dürfte man ihm für die Sauberkeit im Grossen wie im Einzelnen dankbar sein. Die Neuausstattung und Neuinszenierung kam über den äusseren Glanz der alten Opernschule nicht hinaus. Echt Wagnerisch war sie eigentlich nicht. Wesentlich höher stand die erste Aufführung der „Walküre" unter Brechers Leitung und mit Birrenkoven als prachtvollem Siegmund, sowie der Fleischer-Edel als Sieglinde. Das Arbeitspensum, das zu absolvieren die Oper sich vorgenommen hat, besteht in der Hauptsache in der Bewältigung eines historischen Opernzyklus, der an 32 Abenden deutsche, französische und italienische Opern von Gluck bis d'Albert bringen wird. Neben den zum eisernen Bestande des Spielplanes gehörenden Werken gibt's daneben eine Reihe interessanter Neueinstudierungen. Darunter: Vestalin, Don Pasquale, a basso porto, André Chénier, Jongleur de notre dame, Maienkönigin, Der faule Hans und zuletzt, als spätere Novität, Tiefland. Als Gäste erscheinen zunächst Arthur Nikisch, als Dirigent von Aida, Holländer und Meistersinger, Caruso und Demuth.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Gleich der erste Abend der nunmehr 14tägigen Spielzeit in den Vereinigten Stadttheatern brachte eine Operneuheit: „Das süsse Gift", Text von Martin Frehsee, Musik von Albert Gorter, in Uraufführung. Das auf etwa neunzig Minuten Spielzeit ausgedehnte einaktige „musikalische Lustspiel" behandelt das Verbot der Traubenkultur und dessen Umgehung am Hofe eines vorzeitlichen Perserkönigs, die verschiedenartigen Wirkungen des unerkannten Weines auf Fürstlichkeiten wie Dienerschaft, und schliesslich die durch dieses als Gift verdächtigte Universalmittel herbeigeführte Vereinigung der Königstochter mit einem Gärtnerburschen, anschliessend ein allgemeines Preisen der edlen Göttergabe. In seiner heitern Harmlosigkeit enthält Frehsees Textbüchlein manchen hübschen Gedanken und einige kleinere poetische Motive, die das einen der Vertonung sehr günstigen Vorwurf bildende Ganze um so anheimelnder gestalten. Gorters Musik leitet mit einem ziemlich ausgedehnten Vorspiele ein, das einige gefällige Gedanken wirksam miteinander verbindet. Der Hauptvorzug der tonsetzerischen Illustrierung der Bühnenbilder beruht in geschickter Anpassung an die ausgesprochenen Gedanken und mit gutem Humor angefasster instrumentaler Ausspinnung der Vorgänge. Diese Ergänzung des Textes zeigt im ganzen leicht fliessende musikalische Erfindung, eine zielbewusst ausgestaltende Technik und spricht durch eine gewisse Natürlichkeit glaubhaft an. Die Charakterisierung der Personen erfüllt im allgemeinen ihren Zweck in bester Weise. Im Gesange ist der Dialogstil vorwiegend, der neben sicherer Kenntnis der Stimmregister eine ungekünstelte und vielfach doch recht gewählte Deklamation pflegt. Der in mancher Wiederholung zu redselige Orchestersatz lässt in der Instrumentierung ziemlich umfassendes Geschick zu effektvoller Farbenmischung beobachten. Züge von eigentlicher Bedeutung weisen Erfindung und Ausgestaltung allerdings nicht auf, am wenigsten in den sonst sehr anerkennenswerten Ensembles; dann liess der Mangel an ausgeprägter Eigenart den Komponisten ziemlich starkes gelegentliches Anklingen an vorteilhaft Bekanntes nicht vermeiden. Das Ganze aber wirkt sehr gefällig und zumal die glückliche Verarbeitung des komischen Elements ist danach, das Publikum zu gewinnen. Unter des Komponisten musikalischer und Oberregisseur Wilhelm von Wymétal's feinfühliger, dem Humor volle Rechnung tragender szenischer Leitung nahm die Aufführung einen ausserordentlich guten Verlauf. In den Hauptrollen zeichneten sich Louis Bauer und Julius vom Scheidt, Anna Welden und Clara Hermann aus, während Ludwig Vanoni für die Tenorpartie stimmlich nicht ausreichte. Die Novität wurde mit starkem Beifall aufgenommen und Alfred Gorter durfte sich am Schlusse mehrfach vor der Bühnenrampe zeigen. — Sonst brachten die ersten beiden Wochen

ein abwechslungsreiches Repertoire altbekannter Werke: Königin von Saba, Zauberflöte, Zar und Zimmermann, Freischütz, Tristan, Glöckchen des Eremiten, A basso porto, Lohengrin, Troubadour, Mignon und Carmen, in denen einige neue weibliche Kräfte durchweg unter günstigen Aussichten debütierten. Otto Lohses bedeutende Dirigentenkraft vermittelte Goldmark, Mozart (die Zauberflöte war vorzüglich neu einstudiert!), Wagner und Spinelli die Vorzüge einer besonders glänzenden Interpretierung. — Die Oper bot in den letzten Wochen mit der nunmehr ins ständige Repertoire übernommenen „Salome" von Richard Strauss, deren Titelrolle Alice Guszalewicz ebenso wie bei den sommerlichen Festspielen vorzüglich interpretiert, dann mit Isidore de Lara's erfolgreicher „Messalina" (ebenfalls genannte Künstlerin) und mit Saint-Saëns' „Samson und Dalila" besonders rühmenswerte Aufführungen. Otto Lohses geniale Dirigentenkunst sichert diesen Vorstellungen ein sehr erfreulich hohes musikalisches Niveau. Paul Hiller

MÜNCHEN: Die Mozart- und Wagnerfestspiele. — Der schwache Besuch der vorjährigen Mozartfestspiele hatte die Intendanz heuer veranlasst, diese den Wagnervorstellungen vorauszustellen, in der richtigen Annahme, dass nur die damals schon stark vorgerückte Jahreszeit an der geringen Beteiligung schuld war. Unser kleines, entzückendes Residenztheater war in diesem Sommer dafür um so lebhafter von einem internationalen Publikum besucht. Einen zweimaligen Zyklus, bestehend aus „Don Giovanni", „Figaros Hochzeit" und „Così fan tutte" hatte man aufs Programm gesetzt. Die „Zauberflöte", die man bei früheren Festspielen im grossen Hause gab, sowie die „Entführung aus dem Serail" hatte man diesmal ganz ausfallen lassen. Für die sechs Abende zeichnete als musikalischer Leiter Felix Mottl. Was dieser geniale Dirigent als Mozartdirigent hinzustellen vermag, darüber brauchen wir wohl kein Wort mehr zu verlieren, zumal sich unser Generalissimus in günstigster Disposition befand. Feinhals, unser einheimischer Bariton, ist als Mozart- und Wagnersänger gleich hoch zu schätzen. Sein Don Giovanni wie sein Graf im Figaro sind ganz exquisite Darbietungen. Den Ottavio sang einmal Walter, einmal Buysson, unser neuer lyrischer Tenor. Gesanglich steht er unter seinem Kollegen Walter; seine flache Singweise wirkt teilweise recht störend. Herr Bauberger ist als Alfonso schon von den früheren Spielen her als unübertrefflich bekannt. Herr Moest-Hannover, der schon öfter bei uns tätig sein konnte, hat schöne Stimmittel, auch seine Darstellung des Figaro zeigt Geschmack und Routine. Mit dem Engagement der Frau Burk-Berger, das noch Possart gut zu schreiben ist, hatte man eine recht glückliche Hand gehabt. Diese fleissige stimmbegabte Sängerin entwickelt sich in ersten Rollen hier aufs beste. Sie sang mit unserem einheimischen zuverlässigen Fräulein Koboth eine der Schwestern in Così fan tutte mit viel gesanglicher Sicherheit und gesunder Ausdauer. Herr Gura-Schwerin gibt den Guglielmo nobel und gewandt. Nicht vergessen dürfen wir unsern prächtigen Geis, der auch aus dem Leporello etwas ganz Hervorragendes zu machen weiss und die ausgezeichnete Altistin Frau Preuse-Matzenauer. Als Koloratursoubrette war Frau Bosetti wie immer mit bedeutendem Erfolg tätig. Also, der künstlerische Erfolg der diesjährigen Mozartspiele hat nichts zu wünschen übrig gelassen; freuen wir uns deshalb um so aufrichtiger, als sie auch beim Fremdenpublikum so viel warmen Anklang gefunden haben. Ist es doch immerhin ein Zeichen grosser Verehrung für den Meister, wenn sich auch Ausländer, die doch bei der rasch dahinfliessenden Handlung und den sprudelnden Seccorecitativen nur schwer dem deutschen Idiom zu folgen vermögen, so begeistert und dankbar für das gebotene an den einzelnen Abenden zeigen, wie es heuer geschah. — Die Wagnerfestspiele brachten eine Überraschung — nicht dass man die Meistersinger gleich fünfmal auf den Zettel setzte, sondern dass diese und die beiden Ringzyklen einen Besuch zeigten, wie nie vorher; ja man hätte bei der starken Nachfrage getrost noch einen dritten „Ring" geben können

und man wäre auf seine Rechnung gekommen. Und das in der Zeit, wo Bayreuth kaum die Tore seines Weihetempels geschlossen hatte! Die fünf Meistersingerabende innerhalb weniger Wochen waren aber im Interesse der Güte der Aufführungen eigentlich doch zu viel. Abspannungen, wie sie sich auf der Bühne und im Orchester namentlich am letzten Abend fühlbar machten, sind da unausbleiblich und schädigen nur den prächtigen Gesamteindruck, den die Vorläufer hinterlassen haben. Van Rooy und Feinhals standen an diesen Abenden natürlich im Mittelpunkt des Interesses. Sollen wir uns entscheiden, welchem von beiden wir den Meisterpreis zuerkennen zu müssen glauben, so ist dies van Rooy — nicht wegen der Stimme, denn besser und eindrucksvoller bis zur gewaltigen Schlusssteigerung kann der Sachs nicht gesungen werden als Feinhals es zurzeit vermag, aber wegen der Auffassung. Feinhals gibt ihn noch immer etwas zu weich und vornehm und trifft nicht jenen seiner künstlerischen Persönlichkeit vielleicht weniger anstehenden Humor, den der Sachs verlangt und den van Rooy mit einer gesunden, derben Kraft und geistreichen Überlegenheit zum Ausdruck zu bringen vermag wie kein zweiter. Van Rooys Stimme klingt noch immer edel und teilweise auch sogar schön, obwohl das beständige Vibrato den vollen Genuss etwas beeinträchtigt. Herr Reiss ist ein bekannt guter David. Stimmlich war er heuer weniger als sonst; er hatte eigentlich nie viel Stimme und ist über seine besten Tage auch hinaus; dafür weiss er aber zu singen und vor allem mit grossem Geschick zu spielen. Den David hat nach langer Pause auch wieder Dr. Walter übernommen, der seinem Kollegen an Stimmkraft jetzt bedeutend überlegen ist. Für das Evchen haben wir eine dreifache einheimische Besatzung: Frl. Koboth, Frl. Tordek und Frau Bosetti. Am besten eignet sich dazu Frl. Koboth, die das eigensinnige Goldschmiedtöchterlein am natürlichsten gibt und es auch klanglich am besten durchführt. Unser erster Stoltzing ist gegenwärtig natürlich Heinrich Knote, der nur eitel Gold aus seiner Kehle spendet. Eine grosse Freude bereitete es uns, nach langer Zeit wieder einmal Richard Strauss im Theater begrüssen zu können. Strauss hatte die drei Tannhäuser übernommen, die aufs Festspielprogramm gesetzt worden waren. Seine hohe künstlerische Begabung und musikalische Intelligenz sicherten seinen Darbietungen, wie nicht anders zu erwarten war, einen vollen, echten Erfolg. Im ganzen nimmt er die Zeitmasse etwas ruhiger als Mottl, ohne aber zu schleppen, im Gegenteil er versteht es wie kein anderer, das Tonbild dem Hörer plastisch zu vermitteln. Neu für München war Carl Burrian-Dresden als Tannhäuser. Die Rolle liegt ihm glänzend; sein satter namentlich in der Höhe strahlender Tenor kommt hier zur schönsten Geltung. In der Darstellung mutete er uns aber etwas kühler an, was wir nach seinen bisherigen Leistungen eigentlich nicht erwartet hatten. Aber die herrliche Stimme weiss solche Mängel nachdrücklichst auszugleichen. Geraldine Farrar-Berlin kam als Elisabeth heuer überhaupt zum erstenmal auf die Münchener Bretter. Temperament, ein weiches, wohlgebildetes Stimmaterial und hervorragende Spielbegabung, die vielleicht manchmal etwas zu absichtlich wirkt, sind ihre Vorzüge. Jedenfalls konnte sie neben Frl. Ternina wohl bestehen, die jetzt mehr durch ihre eminente Auffassung als durch Schönheit der Stimme zu fesseln weiss. Auch diese drei Vorstellungen, die im grossen und ganzen in der szenischen Ausstattung den früheren gleich geblieben waren, waren ausverkauft. Die „Ring"abende hatten selten noch so gute Einnahmen erzielt als diesmal. Ausser dem „Rheingold" war das Haus stets ausverkauft. Wir begegneten unter den Gästen lauter von früher her bekannten Namen. Briesemeister sang wieder seinen interessanten bis ins kleinste sorgfältig detaillierten Loge, alternierend mit Walter; Reiss und Zador, der jetzt endgültig engagiert ist, erregten neuerdings Bewunderung mit ihrem ausgezeichneten Zwergenpaar. Auch unser neuer Bassist, Herr Gillmann, der von Graz kommt, sang den Fafner und Hagen vielversprechend. Das Ensemble des ersten Aktes

der „Walküre" bestehend aus: Kraus-Berlin, Ternina und Bender war an den beiden Abenden von grandioser Wirkung. Frau Plaichinger ist als Brünnhilde ihrer Kollegin Frau Gadski, die alles auf den schönen, sauberen Ton singt, entschieden vorzuziehen. Ihre tiefergreifende Auffassung der Rolle und gesangliche Tüchtigkeit hat ihr schon früher in München viele Freunde erworben. Knote, der strahlende Jungsiegfried, hatte im ersten „Ring" wieder allgemein entzückt, im zweiten sang Burrian ebenfalls mit grossem Erfolg. Frau Schumann-Heink als Waltraute zu hören ist ein Genuss für sich. In der Ausstattung des „Ringes" hat sich manches zum Vorteil geändert. Die Götterburg ist jetzt mehr in die Mitte des Prospektes gerückt worden und wirkt dadurch imposanter auf den Beschauer; auch der Nibelungenhort ist reicher ausgestattet worden. In der „Walküre" ist der Walkürenfelsen jetzt nach rechts (früher links) vom Zuschauer gerückt; dies ändert jedoch nichts am Bild. Der ganze „Ring" stand unter der musikalischen Leitung Felix Mottl's, und ihm, dem schaffensfrohen ausgezeichneten Dirigenten ist daher wohl in erster Linie für den grossen künstlerischen Erfolg, den auch die heurigen Festspiele wieder errungen haben, wärmste Anerkennung zu spenden. Aber auch der übrigen unsichtbar waltenden Künstler, so vor allen des feinsinnigen Regisseurs Prof. Fuchs und des Kostumiers Prof. Buschbeck sei rühmend gedacht.

Hermann Kroyer

KONZERT

BERLIN: Im Bechsteinsaal führte Georg Vollerthun eine grössere Reihe seiner in ihrem Zuschnitt ganz modern gehaltenen Lieder vor. Die Singstimme ist deklamatorisch scharf pointiert geführt, zu wirklich melodischem Fluss kommt es nirgends. Die Begleitung mit ihren willkürlichen, vielfach sprunghaft sich fortbewegenden Akkordfolgen bietet manch interessante Ausmalerei des Dichterwortes. Mit seinen Sängern, Else Schünemann, A. Sistermans und Ludwig Hess, die diese Musik mit voller Hingabe an die Sache zur Geltung zu bringen suchten, wird der Komponist gewiss sehr zufrieden gewesen sein. — Im Beethovensaal gab Dr. Hermann Brause den ersten von drei angekündigten Liederabenden mit schönem Erfolge. Sein Programm enthielt Stücke von Loewe, Jensen und Schumann. Der Sänger hat seinen wohlgeschulten Bariton ganz in seiner Gewalt, gestaltet fest und sicher, trägt mit Temperament, jugendlicher Frische und warm empfindendem Herzen vor. Ganz besonders erfreut er durch die sorgfältig ausgefeilte, klare Aussprache des Dichterwortes. Ganz prachtvoll begleitete Herr v. Bos.

E. E. Taubert

Eine in jeder Hinsicht staunenswerte Leistung vollbrachte am Saisonanfange die junge Geigerin Laura Helbling-Lafont: sie trug an einem Abend die sechs Solosonaten von Bach auswendig vor, die dieser freilich kaum für den Konzertsaal und sicherlich nicht für einen Konzertabend bestimmt hat. Vielleicht hören wir nächstens alle 24 Etuden von Gavinié oder Paganini. — Eigenartig war auch der erste Kammermusik-Abend der neuen Saison, den der Pianist Bruno Hinze-Reinhold in Gemeinschaft mit dem Violoncellisten Leo Schrattenholz veranstaltete: das Programm enthielt nur die drei klassischen Klaviertrios für Klarinette, die herrlich von Meister Mühlfeld geblasen wurde, nämlich von Mozart (Viola: Karl Klingler), Beethoven und Brahms. — Gegen die Gewohnheit brachte auch das erste populäre Symphoniekonzert des Philharmonischen Orchesters zwei im Rahmen dieser Konzerte bisher nicht aufgeführte Werke: das Adagio einer durchaus auf Wagner fussenden Symphonie des Dirigenten August Scharrer und das von Witek und Malkin vortrefflich vorgetragene Doppelkonzert von Brahms, das noch vor wenigen Jahren in diesen Konzerten undenkbar gewesen wäre.

Wilhelm Altmann

Was ich von Gesang in der ersten Woche der Saison zu hören bekam, ragte an den höchsten Grad des künstlerischen Massstabes nicht heran; es sind aber trotzdem einzelne erfreuliche Leistungen doch erwähnenswert. Wenn Elisabeth Krau-Bewert das Legato mehr pflegte und für Feststehen ihrer klangvollen, hohen Altstimme Sorge trüge, so könnte sie infolge warmblütigen Vortrages gute Erfolge erzielen. Helene Wolff ist eine sympathische aber nicht bedeutende Sopranistin, deren weiche Stimme ein dünner Schleier bedeckt. Ihre Phrasierung ist verständig. Dieses kann leider nicht von Lissi Kurz behauptet werden. Durch Atmen an falscher Stelle zerreisst sie häufig den Text. Der recht hübsche Sopran eignet sich für Lieder leichter Gattung. Sie sang mehrere melodiöse Lieder von Clemens Schmalstich, der selbst einige, günstigsten Falles als gefällige Salonware zu bezeichnende Stücke eigener Komposition vortrug. Der mitwirkende Cellist Paul Wieprecht spielte amateurisch. Die Sopranistin Therese Schnackenburg hat zweifellos musikalische Beanlagung, ihre Ausbildung ist jedoch in technischer Hinsicht sehr mangelhaft. Auch ihre Vortragsart richtet sich nicht nach guten Vorbildern. Dr. Alfred Hassler hingegen hat seinen hohen Bariton gut geschult, ist entschieden ein intelligenter Sänger, legt es jedoch bezüglich des Vortrags gleichfalls zu viel auf äusseren Effekt an. Er übertreibt dynamisch stark nach beiden Richtungen. Der jugendlich helle Sopran von Aenni Lambertz lässt Gutes erwarten. Die nicht starke Stimme besitzt Tragfähigkeit, Koloratur ist in guter Entwicklung, lange Noten werden aber leicht unrein. Die solistisch und begleitend mitwirkende Pianistin Thekla Pockh erinnert noch zu stark an's Konservatorium. Vollkommen verbildet ist der Sopran von Elsa von Roggenbucke-Mailberg. Die unangenehme offene Tongebung, die manierierte Mundstellung und die trotz Pedanterie undeutliche Aussprache erzeugen ein schlechtes Gesamtresultat. Die Herren Busoni und Halir spielten Beethovens Kreutzer-Sonate und das Rondo op. 70 von Schubert für meinen Geschmack viel zu akademisch und nüchtern. Wo blieb z. B. die zarte Poesie der Beethovenschen Variationen? Gregor Beklemischeff zeigte an seinem Klavier-Abend grosses technisches Können. Mit gesundem Anschlag spielt er im allgemeinen trefflich, doch ist die Phrasierung, besonders bei Abschlüssen unklar. Der Cellist Albert Rosenthal liess in Bogenführung und im energischen Aufsetzen der Finger einen trefflichen Lehrer erkennen. Er ist nicht immer absolut sicher, macht auch Gedächtnisfehler und intoniert nicht stets korrekt, aber bei gründlichem Weiterstudium kann er es zu etwas bringen. Den sentimentalen Charakter des Cello hat er noch nicht erfasst. Er wurde wohl auch durch mangelhafte Begleitung, speziell im Konzert von d'Albert, ungünstig beeinflusst. Zu berichten ist noch, dass Herr und Frau Willy Benda für eine neue Cello-Sonate von Albert Fuchs eintraten, ohne von deren Notwendigkeit zu überzeugen. Arthur Laser

KÖLN: Der einige deutsche Städte besuchende aus der Choral Union zu Leeds und der Musical Union zu Sheffield gebildete Yorkshire-Chorus, die bedeutendste gemischte Chorvereinigung Englands, gab am 25. September im Gürzenich-Saale ein schlecht besuchtes Konzert, das die 360 Stimmen zählende Schar auf der vollen Höhe ihrer vielgerühmten Leistungsfähigkeit bewährte. Es war nicht recht erfindlich, weshalb die Gäste für den grössten Teil ihres Programms Edward Elgars Oratorium „Der Traum des Gerontius" gewählt hatten, das doch neben den Chören anderen Faktoren eine umfassende Betätigung zuweist. Das hiesige städtische Orchester war in der Oper beschäftigt, und darum brachten sich die Engländer das Düsseldorfer Orchester mit, das zumal in den Geigen keine sonderlich glückliche Disposition zeigte. Von den drei Gesangssolisten im Oratorium boten nur Gertrude Lonsdale und der Bassist Frederic Austin schätzenswertes, während der Tenorist Henry Brearley in seinen künstlerischen Qualitäten erheblich hinter den Anforderungen des Werks zurückstand

und so nicht recht begreiflich erscheinen liess, warum man gerade ihn für solchen Fall ausgewählt hatte. Der Chor, dessen Stimmmaterial dasjenige grosser deutscher Vereine bei allem wertvollen Bestande nicht überragt, leistete schon beim Gerontius unter der Leitung seines trefflichen Meisters Dr. Henry Coward ganz bedeutendes. Mit dem Vortrage ihrer a cappella-Gesänge von Thomas Weelkes, Eaton Faning, Walter Macfarren und Hubert Parry sowie dem Elgarschen „Tanz" jedoch schufen die Sänger einzig schönes, das jedes Kenners musikalisches Herz ehrlich erfreuen musste. Da setzte denn auch heller Jubel der Hörer ein und es kam zu lebhaften Ovationen für die so recht künstlerisch disziplinierte Körperschaft. Aber wozu das politisch kokettierende Singen des preussischen Nationalliedes „Heil Dir im Siegerkranz" zu Anfang und Schluss des Konzerts? Wozu ferner das auf englisch und dann noch einmal auf deutsch erfolgende Verlesen der üblichen Antwort auf ein Ergebenheitstelegramm, das die Engländer von Düsseldorf aus an ihren König gesandt hatten? Das gehört nicht an die Stätte der Kunstbetätigung und trägt Motive in den Konzertsaal, die mit dessen Bestimmung und den Zwecken solchen Meetings nichts gemein haben.

Paul Hiller

SONDERSHAUSEN: Kürzlich machte ein herzlich geschriebener Artikel in dieser Zeitschrift auf den in Posen lebenden Tonsetzer Paul Geisler aufmerksam und regte die Dirigenten Deutschlands zur Aufführung seiner viel zu wenig bekannten Werke an. Bei uns werden seine Kompositionen gespielt. Seine symphonischen Dichtungen „Der Rattenfänger von Hameln" und „Till Eulenspiegel" haben besonders wegen der frischen, humorvollen Musik gut gefallen, und es ist seinerzeit lobend darüber berichtet worden. Zu Anfang der diesjährigen Lohkonzert-Saison lernten wir sein neues Opus „Symphonische Episoden" in vier Sätzen in d-moll kennen, das allerdings enttäuschte. Es gähnt Erfindungsarmut, besonders aus den Ecksätzen uns entgegen. Man glaubt hauptsächlich Skalen und gebrochene Akkorde gehört zu haben. In demselben Konzert mit Jean Sibelius' phantasiereichen Legenden aus „Kalewala" gespielt, musste die Symphonie doppelt verlieren. Die bedeutendste Novität der Spielzeit war das grosse Variationenwerk für Orchester in g-moll von Edward Elgar. Er hat die Tonschöpfung „den Freunden gewidmet, die darin gemalt sind" und über jede Variation die Anfangsbuchstaben des Namens des Porträtierten gesetzt. Nur einige Sätze mit Überschriften wie „Nimrod", „Ysobel", „Dorabella", „Troyte" bringen vollständige, aber wohl fingierte Namen. Der Komponist greift über die musikalischen Potenzen hinaus, wenn er bestimmte Personen zeichnen will, wir erhalten doch nur die Charakteristik eines Temperaments oder ein Stimmungsbild. Sehr geistvoll weiss er aus seinem kurzen fragenden Thema, das er mit „enigma" bezeichnet, wie aus einer Urzelle die verschiedensten Organismen zu gestalten. Eine reizende Serenade mit Bratschensolo, ein zierliches Scherzo, einen anmutigen Walzer, eine Romanze mit Klarinettensolo, ein duftiges Intermezzo schreiben wir den Frauenporträts zu, während die grüblerischen, heftigen und energischen Sätze das Männliche vertreten. Dass die Instrumentation raffinierte Klangeffekte aufweist, die motivische Arbeit äusserst fein, die Harmonie kühn und interessant ist, versteht sich beim Schöpfer von „Cocaigne" von selbst. Eine Manuskript-Novität „Vorspiel zu Alpharts Tod" vom Erfurter Kapellmeister Gustav Meyer liess als Hauptstimmung elegischen Ton empfinden, ergab aber keine charakteristische Note, so wie ein Interludium aus der d-moll Messe von Klose eine zu kleine Probe des Werkes bot. Ein sehr dankbares Vortragsstück für Meister des Cellos ist das vierte Konzert für Violoncello mit Orchester in a-moll von Karl Schroeder. Es besteht aus einem Satz, der zwischen bewegtem Anfang und Schluss eine wahre Flut von Melodie dahin ziehen lässt.

M. Boltz

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Beilagen dieses Heftes sind sämtlich jenem Grossmeister der Tonkunst gewidmet, für dessen Verständnis und Wertschätzung auch bei uns in Deutschland seit jüngster Zeit ein erfreulicher Aufschwung sich wieder geltend macht und über dessen Kunstschaffen der eingehende Aufsatz des berufenen Händelkenners Prof. Dr. Fritz Volbach eine Menge lichtvoller Gedanken und beherzigenswerter Anregungen bringt. Die Reihe eröffnet eine Händel-Apotheose, ein wundervoller, seltener, englischer Stich von Heath nach einer Zeichnung von Rebecca. Für das Porträt benutzte der Zeichner ein Originalgemälde von Hudsons. Gleichfalls englischen Ursprungs ist das folgende eigenartige Porträt nach einem alten Stich, der die Unterschrift trägt: George Frederick Handel Esq., printed for J. Hinton at the King's Arms in Newgate Street. Im Schmuck der Allongeperücke und festlicher Kleidung zeigt den Meister ein deutscher Stich von P. Wurster. Daran schliesst sich die Abbildung der herrlichen Kolossalstatue von Heidel, die Händel 1859 in seiner Vaterstadt Halle a. S. errichtet wurde. Zur Vorlage diente uns ein trefflicher alter Stich. Es folgen das faksimilierte Programm einer Aufführung des „Alexanderfestes" vom Jahre 1807 sowie eine Probe der Notenschrift des Meisters.

Über die beiden Darstellungen der „Beggar's Opera" von Hogarth[1]) teilt uns Prof. Volbach folgendes mit: Von all den Intriguen und Feindseligkeiten, die Händel besonders während seiner Leitung der italienischen Oper von seinen Feinden auszustehen hatte, traf ihn sicherlich am schlimmsten die „Bettler-Oper". Der Dichter Gay, dieser sorglose, lustige Spötter, hatte in den Südseespekulationen sein Geld verloren, strebte darum nach einer Stelle am Hofe. Darin hatte er kein Glück, und um sich am Ministerium zu rächen, verfasste er diese Beggar's Opera, die wütendste, schmutzigste Karikatur, die sich denken lässt. In den Hauptpersonen dieser Spitzbubengesellschaft glaubte man den allgemein verhassten Premierminister und seine Tochter wiederzuerkennen. Aber nicht nur eine politische Satire stellt die Bettler-Oper dar, fast noch mehr bildete sie eine Verspottung des Opernwesens. Statt der Arien wurden Gassenhauer gesungen, und man wagte sich sogar an Händel heran. Gay lässt seine Räuberbande nach den Klängen des Rinaldo-Marsches zum Raube abmarschieren. Der Erfolg des Stückes war ein ungeheurer; alles strömte hin, das Machwerk zu sehen. Das wirkte so schädigend auf Händels italienische Oper, dass diese kurz darauf ihre Tore schliessen musste.[2])

Die beiden Bilder Hogarths bieten eine Fülle des Wichtigen und Interessanten. Das erste Bild, ein prachtvoller Stich nach einem Gemälde, stellt eine Szene des dritten Aktes, die in Newgate spielt, dar. Ausser dem Wert, den das Bild dadurch hat, dass es eine grosse Zahl echter Porträts überliefert, ist es auch die einzige vorhandene Darstellung von Lincoln's Jun Fields Theater. Die auf dem Bild dargestellten Personen sind folgende: als Darsteller auf der Bühne in der Hauptrolle des Macheath Mr. Walker, als Lockit Mr. Hall, Mr. Hippesley als Peachun, Mr. Clarke als Filch; von den Damen

[1]) Aus: The Works of William Hogarth from the Original plates restored by James Heath mit Erklärungen von John Nichols. London, Baldwin & Cradock. Die Vorlage im Besitze des Herrn Adolf Gutmann in Mainz.

[2]) Vgl. Fritz Volbach: Händel, S. 57ff.

Mrs. Egleton als Lucy, Miss Fenton, die spätere Herzogin Bolton als Polly. Unter den Zuhörern befinden sich in den Bühnenlogen: der Herzog von Bolton, Major Pounceford, Sir Robert Fagg, Mr. Rich, der Maneger, Mr. Cock, Mr. Gay, der Dichter, ferner Lady Jane Cook, Anthony Henley Esq., Lord Gage, Sir Congers d'Arcy und Sir Thomas Robinson. Das Bild wurde für Rich im Covent Garden Theater gemalt. 1820 ging es in den Besitz des Herzogs von Leeds über.

Das zweite Bild, die „Burleske der Beggar's Opera" bildet eine Satire auf das Treiben Gay's und Genossen, wie sie schärfer und beissender nicht gedacht werden kann. Sie zeigt uns den grossen Maler ganz auf der Seite Händels und seiner grossen Kunst. Schade, dass nicht auch über dieses Bild, wie über so viele andere, Lichtenberg eine seiner genialen Nachdichtungen geschaffen hat.

Im Vordergrunde sehen wir die Bühne von Lincoln Jun Fields. Im Hintergrunde rechts dagegen die italienische Händels. Auf der ersteren wird die Bettler-Oper dargestellt, aber alle Mitwirkende sind mit Tierköpfen charakteristisch dargestellt. Polly mit Katzenkopf, Lucy mit Schweinskopf, Macheath trägt den Kopf eines Esels, Lockit den eines Ochsen, Mr. und Mrs. Peachun einen Ochsen- bzw. Eulenkopf. Vor der englischen Bühne Musikanten, die auf Dudelsack, Mundharmonika, Salzfass, Hackbrett und einem aus Besenstiel und Schweinsblase mit darübergespannter Saite improvisierten Instrument entsprechende Musik ausführen. Auf der linken Seite Edelleute, von denen einige knien, als ob sie Polly ein Anerbieten machten; diesen gegenüber ein Metzger u. a., die ihren Beifall in ähnlicher Weise ausdrücken. Unter der Bühne ist Apollo und eine Muse schlafend dargestellt. Oben schwebt die Muse der Musik „Harmonia". Sie dreht der englischen Bühne ihr „Hintersicht" zu und eilt zur italienischen. Dort führen einige Edelleute die Hauptsängerin, die Cuzzoni, auf die Bühne und scheinen ihr Geld anzubieten, um sie auf Seite der Gegner hinüberzuziehen. Eine Gestalt mit gezücktem Schwert (vielleicht ist Händel damit gemeint) stürzt ihnen entgegen. Die Wand links im Hintergrund ist mit Arien der Beggar's Opera beklebt. Davor zwei Männer, die ihre Verachtung dieser Afterkunst in entsprechend drastischer Weise ausdrücken.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

VI. 2

HÄNDEL-APOTHEOSE
nach einem Stich von Heath

VI. 2

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
nach einem englischen Stich

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
nach einem Stich von P. Wurster

VI.2

DAS HÄNDEL-DENKMAL IN HALLE

VI. 2

Heute Dienstags den 24. November 1807.

Concert spirituel

im Saale des Königlichen Opernhauses.

Alexanders Fest

oder

die Gewalt der Musik.

Oratorium

für den Cäcilien-Tag

in Musik gesetzt

von

Georg Friedrich Händel.

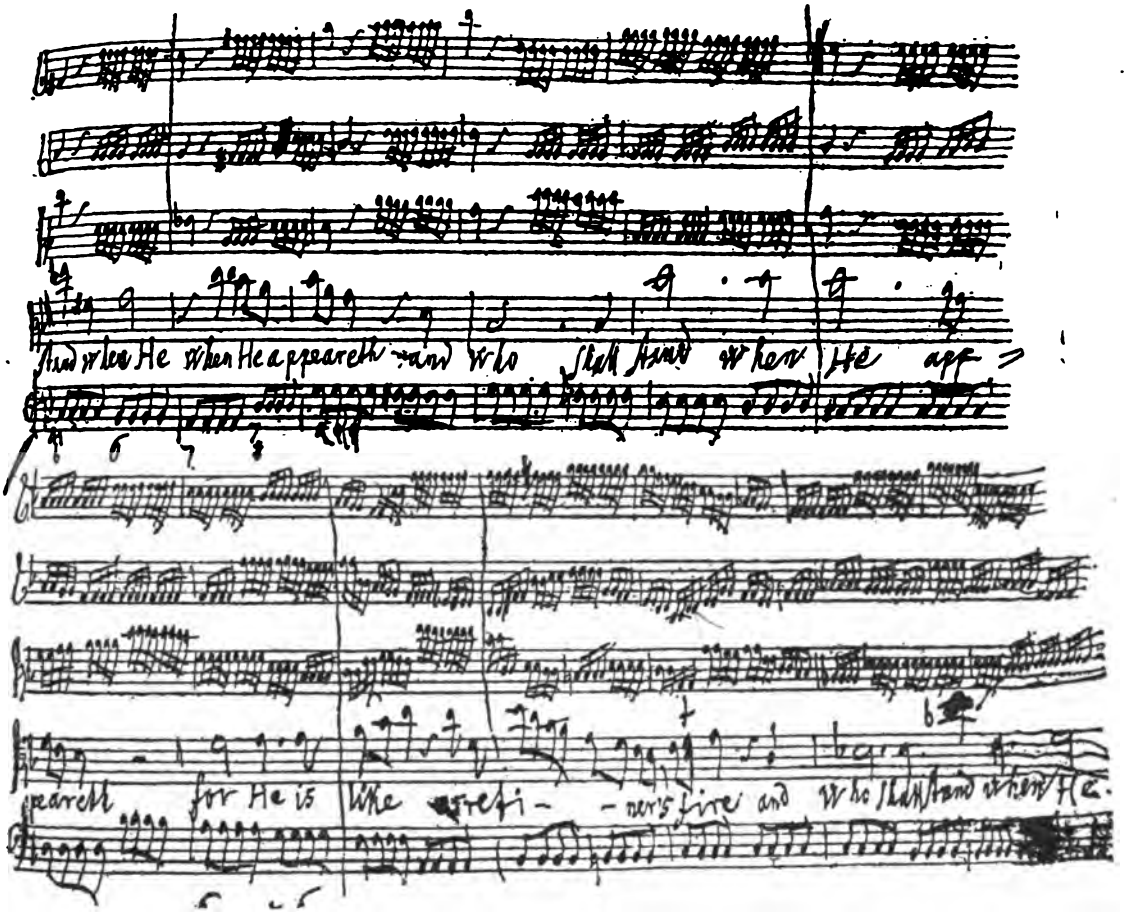
Einlaßbillets zum Parquet à 1 Thaler 8 Groschen, zum Parterre und zur Gallerie à 16 Groschen, sind zu haben beim Herrn Castellan Dölz im Opernhause und am Eingange.

Die Casse ist von halb fünf Uhr an offen.

Anfang der Musik halb 7 Uhr, Ende 9 Uhr.

VI. 2

PROGRAMM EINER AUFFÜHRUNG DES „ALEXANDER-FESTES“ VOM JAHRE 1807


And who He when He appeareth and who shall stand when He app=
peareth for He is like refi- -ner's fire and who shall stand when He

Beggar's Opera, Act III.
When my hero in Court appears &c.
From the Original Picture in the Collection of his Grace the Duke of Leeds. Publish'd July 1st 1790 by J & J Boydell Cheapside & at the Shakspeare Gallery Pall Mall London.

VI. 2

DARSTELLUNG DER BEGGAR'S OPERA
von William Hogarth

Scanned with CamScanner

The Beggars Opera
Brittons attend – view this harmonious Stage,
And listen to these notes which charm the age,
Thus shall your tastes in Sounds & Sense be shown,
And Beggars Opras ever be your own

VI. 2

BURLESKE DER BEGGAR'S OPERA
von William Hogarth

Scanned with CamScanner

DIE MUSIK

Bleibe dir selber getreu! Bleibe getreu dem Besten, dem Edelsten, dem Rechtschaffensten und Reinsten, das du in deinem Herzen fühlst! Bemühe dich nicht etwas zu sein und zu werden, aber arbeite mit Fleiss und Ausdauer daran, dass mehr und mehr du Einer bist und wirst!

Franz Liszt

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 3

Erstes Novemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

INHALT

Georg Richard Kruse
Der Textentwurf zu Lortzings Oper „Rolands Knappen“

Prof. Dr. Hugo Riemann
Tänze des 16. Jahrhunderts à double emploi

Rudolf M. Breithaupt
Von den Pedalen (Schluss)

Theodor Gerold
Julius Stockhausen

Hans Richter
Offener Brief an den Herausgeber der „Musik“

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Revue der Revueen

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

DER TEXTENTWURF ZU LORTZINGS OPER „ROLANDS KNAPPEN“

Mitgeteilt von Georg Richard Kruse-Berlin

Lortzings zweite Märchenoper „Rolands Knappen“, die am 8. März 1906, 57 Jahre nach der Leipziger Uraufführung (25. Mai 1849), am Bremer Stadttheater zu neuem Leben erweckt wurde und zur Enthüllungsfeier von Lortzings Denkmal im Berliner Tiergarten am Theater des Westens als Festvorstellung in Szene geht, ist in der „Musik“ schon zweimal Gegenstand der Besprechung gewesen. Zuerst in meinem eigenen Aufsatz „Zur Lortzingfeier“ (Heft 2 und 3, 1901) und dann in Albert Dessoffs „Briefe Lortzings an Georg Meisinger“ (Heft 7, 1904). In beiden ist das mysteriöse „frei bearbeitet von G. M.“, das auf dem Textbuch steht, zu deuten und zu begründen versucht worden, und während beide Meinungen darin übereinstimmten, dass G. M. wohl Georg Meisinger sein könne, gingen sie in bezug auf den Anteil Meisingers an der Textbildung einigermassen auseinander. Etwas Positives haben auch die dankenswerten Untersuchungen Dessoffs nicht zutage gefördert. Weder eine schriftliche Äusserung noch eine mündliche Familienüberlieferung ist vorhanden, die auf eine dichterische Mitarbeit Meisingers hinweist. Wohl aber lassen die beiden vorhandenen handschriftlichen Textentwürfe Lortzings — nicht Reinschriften, wie Dessoff annimmt — eine fremde Beteiligung fast ausgeschlossen erscheinen.

Im ersten wird in erzählender Form mit kurzer Andeutung der aus der Situation hervorgehenden Musikstücke die Handlung geschildert, im zweiten sind Text und Dialog schon geformt. Beide Entwürfe sind nach Lortzings Gewohnheit auf Konzept-Foliobogen geschrieben, die in der Mitte gekniffen sind. Links steht der fortlaufende Text, rechts Anmerkungen und Einschaltungen. Die zahlreichen Änderungen, die vielen Flüchtigkeitsfehler lassen unzweifelhaft erkennen, dass es sich um rasche Niederschrift der augenblicklichen Einfälle handelt.

Wären Lortzing und Meisinger zur Zeit der Ausarbeitung zusammengewesen, so liesse sich annehmen, dass sie gelegentlich die Arbeit besprochen hätten, und wenn auch ersterer allein den Text niederschrieb, ein geistiger Anteil des letzteren doch möglich war. Nun war aber Meisinger zur Zeit der Entstehung der Oper nicht mehr in Wien, und auch in den Briefen, die er von Lortzing in eben dieser Zeit empfing, ist nicht mit einem Wort davon die Rede. So wird die Mitarbeit immer unwahrscheinlicher, wenn auch damit noch weniger eine Erklärung für die Angabe des „G. M.“ gefunden wird. Gleichviel aber, ob und wie er beteiligt war, jedenfalls dürfte es interessieren, zu sehen, wie Lortzing die Bücher seiner Opern anzulegen pflegte; und „Rolands Knappen“, als die letzte grössere Arbeit des Meisters — es folgte nur noch der Einakter „Die Opernprobe“ — nehmen auch um ihres Stoffes und der Gestaltung desselben in der politisch bewegten Zeit willen dieses Interesse in erhöhtem Masse in Anspruch.

Der Text des ersten Entwurfes lautet buchstabengetreu:

I. Akt.

Wilde Felsen- und Waldgegend.

Die drei Knappen treten auf. Sie kommen aus der Schlacht, wo ihr tapferer Herr, der Ritter Roland von den Sarazenen im Thale Ronceval getödtet. Müde und hungrig machen sie Pläne, was zu beginnen wäre. Einer von ihnen wünscht eine wohlthätige Fee herbei, welche ihnen aus dieser bedrängten Lage hülfe. Jeder Einzelne spricht seinen Wunsch aus, was er mit einem Schatze, wenn er einen solchen fände, anfienge. Andiol (der lustige) will reisen, die Welt sehen. Sarron (der bequeme, ruhige) will bequem leben, gut essen und trinken. Sarrons Charakter ist ruhig, sein Wunsch würde sein, in seine Heimath zu ziehen, da er verheiratet und Familienvater ist, aber die Aussicht auf ein sorgenfreies Leben durch Auffindung eines Schatzes lockt auch ihn. Amarin kennt nur den Wunsch, den Gegenstand seiner Liebe, ein Mädchen, Isalda, welches er in einem Kloster kennen lernte, als er mit seinen Kameraden zu dessen Schutz beordert war, zu besitzen. Alle irdischen Glücksgüter würden ihm nur dazu dienen, sie ausfindig zu machen, da ihm bewusst, dass sie das Kloster auf Befehl ihres Vaters verlassen musste. Auf das Verlangen Sarrons und Andiols erzählt Amarin sein Liebesabentheuer. — Romanze. —

Alle drei bedauern, dass es ihnen nicht vergönnt sei, ihre Wünsche erfüllt zu sehen. Da öffnet sich der Hintergrund und die Beherrscherin der Berge mit ihren dienstbaren Geistern, Gnomen usw. erscheint. Sie hat die Wünsche der drei Knappen bereits in ihrer Tiefe vernommen und will ihnen zu dem Schatze verhelfen. Zu dem Zweck lässt sie jedem einen Talisman reichen mit dem Bemerken, dass sie so lange nach dem Schatze suchen müssten, bis jedes Einzelnen Talisman seinen Dienst versagte, alsdann würde sie ihnen wieder erscheinen und ihnen zu dem Schatze verhelfen. Die Fee bemerkt ferner, dass sie sich trennen müssten, um bei der Auffindung des Schatzes wieder vereint zu sein. Die Knappen müssen Ausdauer geloben, worauf die Fee mit ihren Geistern verschwindet. Auf die Bitte der drei Knappen, sie nur baldmöglichst aus dieser Wildniss zu schaffen, lässt sie ihnen einen Becher reichen, worauf sie in einen Schlummer sinken.

Die Höhle versinkt und das Theater verwandelt sich in eine Berghöhe, von welcher man hinten eine reizende Gegend von der Sonne beleuchtet erblickt; man hört in der Ferne einen Jagdchor. Die drei Knappen erwachen nach und nach auf grünem Rasen. Sie ermuntern sich nach und nach und glauben nur geträumt zu haben, endlich erpropt jeder die Wirkung des ihm verliehenen Talismans und ordnet seinen Plan. Sarron erprobt zuerst die Kraft seines Geschenks, ein Tischtuch, welches er auf die Erde

deckt und worunter, nachdem er es wieder erhoben, Speisen, Wein usw. erscheinen. Alle Drei setzen sich in die Mitte und lassen sich's wohl schmecken. Sie beschliessen, dass sie, wenn sie ihr Ziel erreicht und den verheissenen Schatz aufgefunden, sie alle vereint in ländlicher Abgeschiedenheit ihr Leben beschliessen wollen. Dann erprobt Amarin sein Geschenk (einen ledernen Beutel) nach vielen Versuchen, wozu er wohl taugen möge, steckt er ihn in die Tasche, plötzlich fühlt er, wie diese schwer wird und es stellt sich heraus, dass, so oft er ihn in die Tasche steckt, jedesmal ein voller Beutel daneben steckt. Nun will Andiol die Kraft seines Talismans prüfen, es stellt sich aber keine Wirkung heraus und verzweifelt schon daran, seinen Plan, durch Welt zu reisen, auszuführen, indessen Amarin versorgt ihn mit einigen vollen Beuteln, Sarron will ihm die Hälfte seines Tischtuchs geben, sie nehmen daher Abschied, weil sie den Jägerchor näher hören und weil sie sich trennen müssen. — Terzett (Alle ab).

König Garsias und Prinz Thinas[1]) treten mit Jagdgefolge auf. Chor und Sologesang. Ermüdet und hungrig vom Jagen sehnen sich beide nach Erfrischung. Zu dem Zwecke sendet er ein paar Jäger fort, eine frische Quelle zu erspähen.

„Was uns allein noch Freude macht
Es ist die Jagd!“

Garsias bemerkt, wie er selbst in seinem Schlosse keine besondere Mahlzeit zu hoffen hätte, da seine Geldmittel gänzlich erschöpft und es die höchste Zeit sei, dass sich seine Finanzen verbesserten. Seine Tochter Isalda nämlich, welche durch ein Gelübde ihrer seel. Mutter bis zu ihrem zwanzigsten Jahre in einem Kloster erzogen worden war, wo Amarin sie kennen gelernt, ist nun in die Welt getreten, um von einem reichen Freier heimgeführt zu werden, dem sie aber nur aus Neigung ihre Hand reichen soll; sie, die verstorbene Königinn nämlich, führte selbst eine glückliche Ehe, daher usw. Mehrere reiche Prinzen haben der Fürstinn bereits ihre Hand angetragen, sie wies aber jeden ab, weil sie ein anderes Bild im Herzen trägt, Amarins Bild. Gleiches Loos traf auch den Prinzen X, worüber König Garsias in Verzweiflung ist, weil er von Tag zu Tage mehr verarmt.

N. B. Garsias legt einen grossen Wert auf die Gabe, gut reden zu können und hat das Sprichwort: „damit will ich bald fertig sein.“

[1]) Erst war der Prinz nur mit X bezeichnet, dann wurde er Tschingbummera, ein reicher Privatchinese, genannt und zuletzt hat er den Namen Tutatu erhalten. „Prinz Tu-ta-tu“ ist der Titel einer einaktigen Burleske nach Sauvage von Angely, Musik von G. A. Schneider (dem Vater Louis Schneiders), die Lortzing jedenfalls bekannt war.

Die Jäger treten mit Sarron auf, welchen sie, bequem gelagert und die feinsten Speisen schmausend, im Gebüsche fanden. Sie muthmassen, dass ihm ein Speisengewölbe zu Gebote stehen müsse, da er alle Speisen und Weine aus der Erde langte. König Garsias wird lüstern und Sarron erklärt sich bereit, die ganze Gesellschaft zu speisen. Er breitet sein Tischtuch in möglichster Geschwindigkeit an verschiedenen Stellen aus, die Speisen und Weine mit Namen rufend, und überall, auf den Hügeln sowohl als auf der Bühne steigen kleine gedeckte Tafeln aus der Bühne. Die ganze Jagdgesellschaft, König Garsias in der Mitte der Bühne, nimmt Platz. Lied des Sarron[1]) und Fröhlicher Chor (Lob des Essens und Trinkens). Garsias befragt den Sarron wegen seines Talismans und sucht ihn zu bereden, in seine Dienste zu treten, da er gerade der Mann ist, den er in seinen misslichen Verhältnissen brauchen kann.

„Ihr seid ganz allein der Mann,
Wie ein Monarch ihn brauchen kann."

Dem bequemen Sarron ist dieser Antrag willkommen. Der Prinz misstraut dem Sarron, dass er vielleicht ein böser Geist, der ihnen gefährlich werden könnte, worauf der König erwiedert, dass man sich ja wohl des Talismans bemächtigen könne, ohne Sarrons Person benötigt zu sein. Unter lautem Jubelgeschrei (alles gratuliert sich, einen solchen Mann gefunden zu haben) fällt der Vorhang.

II. Akt.

Reizender Garten.

Die Prinzessinn ist mit ihren Gespielinnen versammelt. Chor. Inhalt: Die Gespielinnen fordern sich unter einander auf, der Prinzessinn Trübsinn zu verscheuchen durch Tänze, Gesänge, Verheissung froher Zukunft, Anspielung auf eheliches Glück. Arie. (Erinnerung an die schön verlebten Stunden im Kloster, wo sie Amarin kennen gelernt. Liebesseufzer. Klagen über ihr Loos, zu einer Verbindung sich gezwungen zu sehen. Treueschwur dem Geliebten. Hoffnung auf Wiedervereinigung.)

Eine Gespielinn fordert zum Tanz auf. Ballet, während einige mit Harfen begleiten.[2]) Währenddem tritt ein, zierlich gekleidet, Andiol; er hat sein Käppchen auf, geht unbemerkt und dreist zwischen den tanzenden

[1]) Ein gut Teil vom Text dieses Liedes ist von den Librettisten der „Fledermaus" in das Champagnerlied des zweiten Aktes übernommen worden.

[2]) In der Partitur dieser Oper, die nicht mehr für die Leipziger Orchesterbesetzung gedacht war sondern für die Wiener, verwendet Lortzing auch die Harfe.

Gruppen durch, die Mädchen neckend. Endlich in der Mitte stehend, nimmt er sein Käppchen ab. Alles ruft: „ein Mann“ und der Tanz hört auf.

Andiol entschuldigt sich, dass er Störer ist und stellt sich als Narr[1]) vor, den der König für die zu erwartende Hochzeitsfestlichkeit in Diensten genommen. Die Prinzessinn findet Wohlgefallen an Andiol (seine Sprache erinnert sie an die Amarins) und er erzählt, von ihr aufgefordert, in einer Arie[2]) seine Reise. NB. Schilderung der Sitten und Missbräuche aller Länder:

„darüber lasst mich schweigen“
„ kann ich „
„ muss ich „
„ will ich „

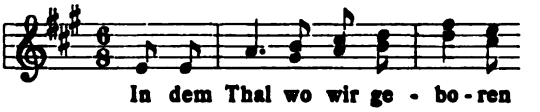
Darauf meldet er der Prinzessinn im Namen des Königs, dass sie sich bereit halten solle einen fremden Prinzen zu empfangen, welcher um ihre Hand werbe. Die Prinzessinn erzürnt bei dieser Botschaft, gebietet Andiol, nie mehr in solcher Angelegenheit vor ihr zu erscheinen und entfernt sich bei der Annäherung der kommenden Personen.

Amarin (prächtig gekleidet) tritt auf von Garsias und Hofgesinde eingeführt. Chor und Arie[3]) des Amarin. Garsias bemerkt, wie er sich sehr wundere, dass seine Tochter sich entfernt habe, er werde sich beeilen, sie sogleich dem Prinzen vorzuführen, damit er jedoch Unterhaltung habe, werde er dem Amarin seinen ersten Minister senden, welcher zugleich Sorge für seine leibliche Befriedigung tragen solle. Sarron wird geholt. Der König und der Hofstaat geht ab. — Sarron und Andiol treten ein. Terzett. Alle drei erkennen sich. Umarmung. Erzählung ihrer Abentheuer seit sie sich getrennt. Amarin berichtet, wie er erst in niedern Hütten nach seiner Angebeteten geforscht, dann aber, nachdem alles fruchtlos gewesen, durch seinen Talisman unterstützt, alle Höfe besucht, leider aber auch dort bis jetzt noch nichts entdeckt habe.

Andiol wollte mittelst der ihm verabreichten gefüllten Beutel ein flottes Leben führen, er fand jedoch nur Blei statt Gold, woraus ihm klar wurde, das der Talisman nur für dessen Besitzer fruchtbringend ist. Nach-

[1]) Ausgestrichen: Page, Troubadour.

[2]) Statt einer Arie des angegebenen Inhalts singt Andiol an anderer Stelle eine solche, die das Lob der Narrheit zum Grundgedanken hat; der angedeutete Refrain ist nicht benutzt, ebensowenig eine musikalische Phrase:



[3]) Arie ausgestrichen.

dem er die Welt eine Zeitlang durchstrichen, kam er in diese Stadt. Auch erzählt er, wie er den Talisman der Unsichtbarkeit besässe.

Sarron erwähnt, dass die Finanzen des Reichs sehr in üblen Umständen wären.

Amarin gesteht auch, dass ihm nicht in den Sinn käme, um die Prinzessin zu werben, so reizend sie die beiden andern ihm auch schildern, weil es ein Betrug wäre; — dann will er ja auch nur Forschungen anstellen.

Garsias tritt auf und berichtet, das seine Tochter sich bereit erklärt habe, den vermeintlichen Prinzen zu empfangen. Thinas[1]) unterbricht die Unterhaltung, indem er dem Könige Nothwendiges zu berichten habe. Die drei Knappen entfernen sich, nachdem der König Amarin den beiden Andern bestens empfohlen.

Andiol ahnt nichts Gutes, daher bleibt er zurück, setzt sein Käppchen auf und ist unsichtbarer Zuhörer während der ganzen Scene.

NB. Der Prinz soll herumgeführt und ihm die Merkwürdigkeiten des Schlosses, die k. Ställe etc. gezeigt werden.

Thinas erzählt nun dem Könige, dass die Truppen mit Empörung drohen, wenn sie nicht den verheissenen Sold erhalten. Ferner, wie er in Erfahrung gebracht, dass die Begleitung des Amarin, durchaus keine ächten Kavaliere wären, sondern gedungenes Gesindel und dass man ihn für einen Abendtheurer hielte, der einen Talisman, um Gold zu machen, besässe. Der König erwiedert, dass ihm das einerlei wäre, wenn ihn nur die Prinzessinn annehme, Länder liessen sich schon kaufen, und um so besser, wenn er noch das Geheimniss des Goldmachens besässe. Wofern ihn aber die Prinzessin ausschlüge, müsse man darauf bedacht sein, den vermeintlichen Prinzen seines Talisman zu berauben. Zugleich bemerkt Thinas, gienge es in einem hin, wenn man dem Herrn Tafeldecker sein Tischtuch entreissen könnte, der nachgerade anfienge, aufgeblasen und unerträglich zu werden, auch sein Versprechen nicht erfüllt habe. Auch der neue Narr behagt dem Vertrauten nicht. „Alles weiss er, alles hat er gehört und gesehen und es begreift niemand auf welche Weise.“ Ihm scheint, als wenn Andiol sich unsichtbar machen könne, aber wie, das ist ihm noch nicht klar, auf alle Fälle wär' es gut, sich dieser Menschen zu entledigen. Thinas hat bemerkt, dass die drei sich sehr vertraulich unterhalten haben, folglich sich kennen müssen. Der König ist mit allem einverstanden. NB. Die Scene wurde theilweise sitzend gespielt und Andiol hat sich ungenirt zwischen den beiden bewegt. — Finale. Die Scene wird unterbrochen durch den Hofstaat, welcher mit Amarin und Sarron wieder

[1]) Ausgestrichen: Der Vertraute des Königs.

auftritt. Von der andern Seite naht die Prinzessin. Amarin und die Prinzessin erkennen sich. Allgemeines Staunen. (Langsamer Satz.) Der König fragt seine Tochter, warum sie beim Anblick des Prinzen so in Wallung gerathen sei. Sie erwiedert, dass sie in dem Prinzen endlich den ihr von der Vorsehung bestimmten Gatten erkannt habe. Der König und sein Vertrauter ahnen ein Geheimniss; dennoch ist Ersterer froh, dass seine Tochter endlich für einen Gatten und noch dazu für einen, der Gold machen kann, entschieden hat. Er will beide zusammengeben, doch Amarins Ehrlichkeit lässt den Betrug nicht zu. Er tritt zurück. Allgemeines Staunen. Man verlangt Erklärung. Amarin gesteht, dass er arm, ohne Rang und Stand geboren, ein solches Glück nicht verdiene und sein ganzer Reichthum nur Schein sei. Alles geräth in Aufruhr. Die Prinzessin ist in Verzweiflung. Ensemble.

Das Volk rebellirt. Der König in Verzweiflung. Der König zeiht ihn des Betrugs. Thinas klagt ihn der Zauberei an, ihn und seine beiden Spiessgesellen, und trägt darauf an, sie gefangen zu nehmen. Der König will ihnen das Leben sichern, wenn sie sich ihrer Talismane entäussern. Sarron und Andiol weigern sich. Amarin wirft seinen Beutel hin, da ihm ohne die Geliebte alle Schätze der Welt gleichgiltig sind. Der König greift lüstern danach, seine Wirkung prüfend. Auf den Befehl des Königs treten die Wachen auf die 3 zu. Sarron und Amarin werden ergriffen, Andiol setzt sein Käppchen auf, die Wachen sind getäuscht und sehen sich nach ihm um. Während der König endlich das Geheimnis gefunden hat und einen Beutel um den andern unter die Menge wirft, springt Andiol (unsichtbar) von einem zum andern, neckt die Wachen und spricht der Prinzessinn und seinen Freunden Trost ein.

III. Akt.

Finstere Felsenhöhle.[1])

Amarin beklagt in einer Arie sein traurig Geschick, welches ihn so sehr in seinen Hoffnungen getäuscht. Ahnung seines Todes. Abschiednehmen von den Seinen. Ein Geräusch lässt sich vernehmen. Aus einer Oeffnung des Hintergrundes tritt Isalda. Duett. Sie hat die Wächter bestochen und will Amarin bewegen, zu entfliehen. Er weigert sich, weil er seine Kameraden, welche ebenfalls eingekerkert, nicht verlassen will. Auch hofft er, dass Andiol sie befreien werde. Isalda sagt ihm, dass auch Andiol in unbewachter Stunde überfallen, seines Talismans beraubt und gleich ihm eingekerkert sei. Nach der Versicherung Isaldens, dass seiner

[1]) In der Ausarbeitung geht noch ein Bild voran, das im Schlosse des Königs spielt.

ein sicherer Tod harre und er dennoch sich weigert, zu fliehen, entschliesst sie sich, mit ihm zu fliehen. Sie malt ihm das idyllische Leben seiner Heimath. Er, beglückt durch solche Aufopferung, wird schwankend; endlich kommt Isalda zu dem Entschluss, mit ihm zu sterben. Isaldens Lampe verlöscht.

Geräusch von unten. Amarin und Isalda ziehen sich lauschend zurück. Auf der einen Seite der Bühne öffnet sich der Boden. Ein kleiner Gnom mit einer Laterne steigt herauf, winkt nach unten und hilft Andiol heraufsteigen. Dasselbe geschieht auf der andern Seite, wo Sarron erscheint, die Gnomen entfernen sich auf demselben Wege, nachdem sie eines jeden Talisman auf der Stelle, wo sie emporstiegen, niedergelegt. Andiol und Sarron befinden sich in der Dunkelheit, worüber sie ihre Bemerkungen machen. Endlich erkennt einer des andern Stimme, sie verständigen sich, sich erzählend, dass sie in tiefe Höhlen eingekerkert, von den Erdgeistern unter der Erde fort und endlich hierher geführt worden wären. Auf die Bitte Andiols, dass die Fee, welche sie aus feuchtem Kerker wenigstens in ein geräumigeres Lokal geführt, ihnen diesen Ort nun auch erhellen möchte, fangen die Steine der Höhle plötzlich an zu leuchten wie bunte Lampen. Amarin und Isalda, welchen bereits die Stimmen bekannt schienen, stürzen nun vor. Allseitiges Erkennen. Quartett. Andiol und Sarron finden ihre Talismans wieder, wollen sie probieren, sie haben jedoch die Kraft verloren. Allgemeiner Entschluss zur Flucht. Geräusch aus dem Hintergrunde.

Der König Garsias, gefolgt von mehreren Beamten, tritt ein. Erstaunt, sie beisammen zu finden, verkündet er, dass in seinem Reiche Rebellion entstanden sei, in allen Beuteln, welche er hervorgezaubert, fand sich Blei statt Gold. Er will alle augenblicklich befreien und dem Amarin seine Tochter geben, wenn er den Talisman wieder benützen und ihm so viel Geld liefern will, als er von Nöthen, um sein Volk zu befriedigen. Geschrei von aussen. Alle drei versichern, dass ihre Geschenke kraftlos geworden wären. Darauf wird der König wüthend und will die drei tödten lassen, um dem Volke die Köpfe der Betrüger zu zeigen. In dem Augenblicke, wo er selbst Hand anlegen will, verfinstert sich die Höhle und unter heftigem Donnerschlag erscheint die Königin der Berge. Alles steht gelähmt. Die Fee sagt, dass sie mächtig genug sei, die Unschuld zu schützen und das Laster zu bestrafen. Der König und X versinken. Auf die Frage, ob die Knappen noch nach dem Schatze lüstern wären und diese zur Antwort geben, wie ihnen ein zufriedenes Loos in ihrer Heimath der grösste Schatz sei, gebietet die Fee, die Geschenke in das vor ihr stehende Becken zu werfen, verheisst ihnen alles Glück und verschwindet.

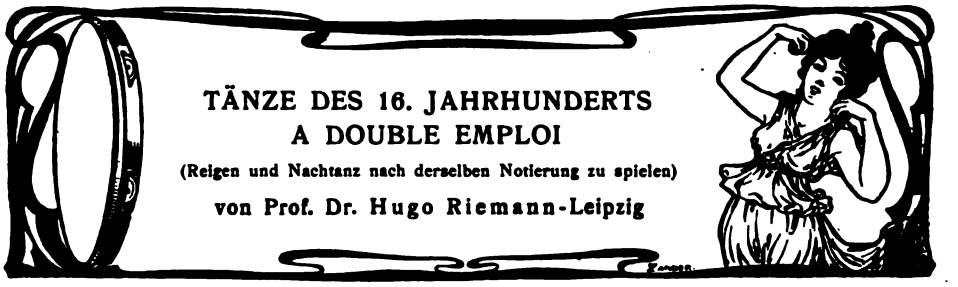
„So gebet die Geschenke mir zurück
und findet in der Heimath das ersehnte Glück.“

Die Knappen thuen, wie die Fee gebot; die Höhle stürzt zusammen und das Theater verwandelt sich in eine blühende Gegend, welche die ganze Tiefe der Bühne einnimmt. Landleute, Kinder und Erwachsene sind überall auf der Bühne und auf den Bergen gruppirt und mit ländlicher Arbeit aller Art beschäftigt, so dass das Ganze ein grosses lebendes ländliches Tableaux darstellt. Die handelnden Personen werden freudig von einem Theil der Landleute begrüsst und nach einem fröhlichen Chore endet die Oper.

Die Abweichungen dieses Entwurfs vom ursprünglichen Märchen sind leicht durch einen Vergleich mit Musäus festzustellen. Wie immer, fällt die moralisierende Tendenz Lortzings bei Bearbeitung seines Opernbuches auf. Die im Punkt der Liebe höchst freidenkende Königin des Märchens, die in galanten Schäferstündchen, die sie den drei Knappen abwechselnd gewährt, ihnen die Wundergaben der alten Hexe ablistet, ist in die höchst keusche, nur ihrer wahren Liebe opfermutig folgende Prinzessin verwandelt; und die Alte im Felsentale, die durch die Liebesdienste, die sie sich von den Knappen erzwingt, ein paar hundert Jahre jünger wird — ohne aber deshalb jung zu werden — hat Lortzing zu einer höchst würdigen und gerechten Gnomenkönigin gemacht. Seine Muse kannte nur brave und ehrlich liebende Frauen und Mädchen. — Fast gar nichts ist hier noch von dem Eindringen der politischen Satire in den Märchenstoff zu bemerken, das offenbar erst während der Ausarbeitung unter dem Einfluss des unruhvollen 48er Jahres erfolgte. Nur die Redegabe des Königs, die der zweite Entwurf fast in jeder Szene persifliert, ist hier schon angedeutet.

Die Verschiedenheit des Entwurfs von der endgiltigen Gestalt der Oper ist wiederum leicht festzustellen durch Vergleich mit dem Textbuch, das bei Breitkopf & Härtel und auch bei Mode erschienen ist und in neuer Bearbeitung ein Bändchen der Reclamschen Opernbücher bildet. Die Angaben der Mode'schen Ausgabe sind aber, abgesehen von den Ungenauigkeiten des Textes, nur mit Vorsicht aufzunehmen, denn die Oberflächlichkeit des Herausgebers geht schon daraus hervor, dass er den Andiol (die Soubrettenrolle) als Tenorpartie anführt, obgleich sie in der Partitur im Sopranschlüssel geschrieben ist; dass er die Königin der Berge als Mezzosopran und einen Pagen als Sopran bezeichnet, trotzdem alle beide überhaupt nicht zu singen haben, sondern nur Sprechrollen sind; auch ist Sarron, der in ausgesprochener Baritonlage geschrieben ist, irrig als Bass bezeichnet. Unter solchen Umständen kann auch das Urteil, das über die Musik gesprochen ist, nicht sonderlich ins Gewicht fallen.

Für Lortzings künstlerisches Streben ist es bezeichnend, dass er, trotz der unerfreulichen Erfahrungen, die er mit der „Undine“ bei Lebzeiten machte, doch noch einmal in den deutschen Märchenschatz griff, um einen Opernstoff zu gewinnen. Dank ist ihm dafür nicht geworden. In Dresden wurde die Oper zwar angenommen (Undine wurde dafür zurückgegeben) und honoriert, aber nie aufgeführt. Unter den Unruhen des Revolutionsjahres wurde das Werk politisch verdächtig, und es fand keinen Verleger, so dass bis heute ein Klavierauszug, der erst jetzt erscheinen wird, noch nicht vorhanden ist. Nicht einmal die Originalpartitur, die vor Jahren von einem deutschen Antiquar für ein paar hundert Mark ausgeboten wurde, ist mehr im Lande; sie befindet sich in der Pariser Bibliothek.

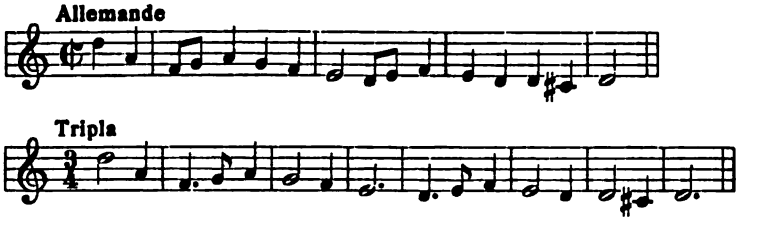


TÄNZE DES 16. JAHRHUNDERTS
A DOUBLE EMPLOI

(Reigen und Nachtanz nach derselben Notierung zu spielen)

von Prof. Dr. Hugo Riemann-Leipzig

Die zu Anfang des 17. Jahrhunderts sich schnell zu reicheren Formen entwickelnde deutsche Tanzsuite, die ihre höchste Blüte in der Zeit Bachs in imposanten Orchesterwerken mit einer französischen Ouvertüre als Einleitungssatz und langen Reihen fremdländischer Tänze mit eingestreuten freien Instrumentalsätzen und nicht selten mit Abschluss durch eine kunstvoll durchgeführte Chaconne oder Passacaglia fand, wurzelt in der tief in das Mittelalter zurückreichenden Gepflogenheit, einem gegangenen einleitenden (Vor-)Tanze im geraden Takte (Reigen, Carole, Hoftanz, Pavane) einen gehüpften Rundtanz im Tripeltakt (Espringale, Hupfauf, Nachtanz, Saltarello, Gaillarde, Proportz, Tripel) unmittelbar anzuschliessen. Auch der Gebrauch, den Nachtanz aus dem Reigen selbst durch leichte Umgestaltung des Rhythmus der Melodie, oft nur mit Ersetzung des Ganges in gleichen Noten durch Wechsel zwischen Längen und Kürzen und schnelleres Tempo zu entwickeln, ist wenigstens für das 16. Jahrhundert bestimmt erweisbar. Aus ihm wächst daher die Variationensuite der Peurl, Schein usw. direkt heraus. Übrigens weist schon Fr. M. Böhme in seiner Geschichte des Tanzes in Deutschland (1886, Bd. 1 S. 255) auf das „Kuhhorn" des Mönchs von Salzburg hin (vgl. Mayer & Rietsch „Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift" [1897] S. 324), das für den ersten und zweiten Teil bestimmt Dupel- und Tripeltakt-Notierung derselben Melodie unterscheidet, freilich aber kein Tanz, sondern ein Tanzlied ist. Doch ist Böhmes Bemerkung sehr zu beachten, dass im deutschen Tanzliede des Mittelalters dreisilbige Versfüsse so gut wie gar nicht vorkommen, vielmehr die Masze stets jambische oder trochäische sind, und dass auch die Melodieen im Tripeltakt nicht drei, sondern nur zwei wesentliche Zeiten aufweisen (die Akzentsilbe [Hebung] doppelt so lang wie die akzentlose Silbe [Senkung]), dass daher ohne Schwierigkeit eine Melodie aus dem geraden in den Tripel-Takt zu bringen war oder umgekehrt, indem man einfach statt des gleichen Rhythmus ♩ | ♩♩ | ♩ den hüpfenden ♪ | ♩♪ | ♩ anwandte. So verfährt noch J. H. Schein in seinem Banchetto musicale (1617), um aus einer Allemande eine Tripla zu machen, z. B. in der hübschen 10. Suite in dmoll (s. Prüfers Ausgabe S. 132—133):

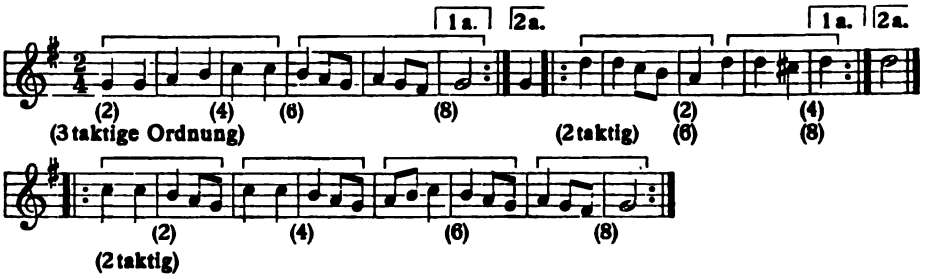


Für eine Umgestaltung dieser Art bedurfte es kaum einer besonderen Notierung; diese mag lange Zeit als eine selbstverständliche Sache der Improvisation der Musiker überlassen worden sein. Wenn daher Dalza in seinem Lautenbuch (1508, Petrucci) bemerkt, dass alle Pavanen seines Werkes ihren Saltarello oder ihre Piva haben, so betont er damit nur, dass diese Nachtänze von ihm gleich ausgearbeitet worden sind, d. h. er setzt voraus, dass man das nicht so vorzufinden gewohnt ist. In Wolf Heckels Lautenbuch (1562) steht sogar ein „springender Tantz für sich selbst", d. h. ohne zugehörige Pavane, als etwas Besonderes.

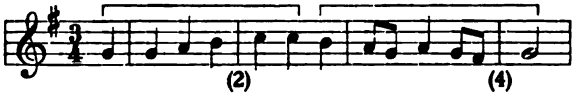
Das sind aber alles bekannte Dinge. Weniger bekannt dürfte dagegen sein, dass es im 16. Jahrhundert auch Tänze gibt, die man nach Belieben im geraden oder ungeraden Takt aus der Notierung ablesen kann, so wie sie ist, ohne, wie oben Schein, die schweren Zeiten länger zu nehmen. Da die Notierungen (abgesehen von den Tabulaturen) im 16. Jahrhundert noch keine Taktstriche haben, so ist es sehr wohl möglich, fortgesetzt zwei und zwei oder aber drei und drei Zeiten als zum Takt zusammengehörig zu lesen, wenn die Komposition darauf angelegt ist. Dass aber letzteres geschehen, dass etwa in der Art der Doppel- und Mehrverwendung derselben Notierung in den künstlichen Kanons des 15.—16. Jahrhunderts ein und dieselbe Notierung im geraden Takt als Vortanz (Pavane) und im ungeraden als Nachtanz (Gaillarde) verstanden werden kann, das ist es, was ich im folgenden aufweisen will. In welchem Masze das etwa allgemein gebräuchlich gewesen sein kann, weiss ich zwar nicht; es bedürfte für eine solche Feststellung erst noch einer umfassenden Untersuchung aller erhaltenen Denkmäler. Immerhin ist die Zahl der Beispiele, die ich beibringen kann, gross genug, um für weitere Umschau Anregung zu geben. Natürlich ist nicht jede Pavane, Basse dance, Branle oder Allemande geeignet, ad libitum mit Zusammenordnung von zwei oder drei Zählzeiten zum Takt gelesen zu werden; nur wenn der Komponist gleich seine Erfindung auf diesen double emploi eingerichtet hat, ist derselbe möglich.

Schon lange war mir aufgefallen und habe ich auch bereits anderweit darauf aufmerksam gemacht, dass in Tänzen des 16. Jahrhunderts so oft dreitaktiger Periodenbau vorkommt. Manchmal tritt der Ritmo di tre battute nur vorübergehend auf, d. h. er wird bald durch die gewöhnliche gerad-

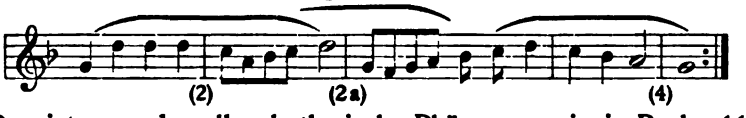
zahlige Taktordnung abgelöst, so z. B. in P. Phalèse's Recueil de danseries v. J. 1583 in der 36. Allemande nebst ihrem Saltarello, der genau so wie die Tripla oben bei Schein die Allemande mit Ersetzung der ♩ | ♩ durch ♪ | ♩ reproduziert. Beide Tänze haben aber durchaus denselben aus der dreitaktigen Ordnung in die zweitaktige umspringenden Aufbau:



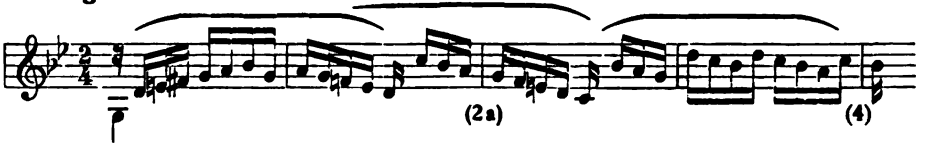
Ich lege Wert darauf, zu konstatieren, dass die dreitaktige Ordnung öfter in solcher Weise vorübergehend auftritt, und nicht durch den ganzen Tanz durchgeführt wird; dadurch wird ein Einwurf hinfällig, den man meinen folgenden Darlegungen machen könnte, nämlich, dass die Tänze mit scheinbarer dreitaktigen Ordnung vielmehr überhaupt nur im Tripeltakt zu lesen wären. Denn wenn man auch bei obiger Allemande den Anfang im Tripeltakt lesen kann als



so zerstört dagegen eine derartige Messung die Melodie des zweiten und dritten Teils gänzlich. Es muss also zugestanden werden, dass der Ritmo di tre battute dem 16. Jahrhundert geläufig ist, und zwar sowohl für ganze Tonstücke, als auch für Bruchstücke derselben. Man glaube nur ja nicht, dass die alten Tänze ganz und gar in der stereotypen viertaktigen Gliederung befangen waren. Phalèse's Sammlung enthält auch z. B. einen „Branle de Champaigne", dessen erster Teil fünftaktig ist [durch verschobene Wiederholung des zweiten Taktes]:

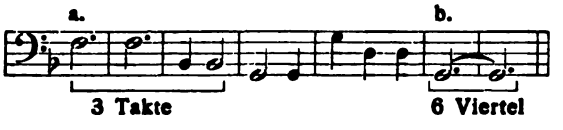


Das ist ganz dasselbe rhythmische Phänomen wie in Bachs 11. zweistimmigen Invention:

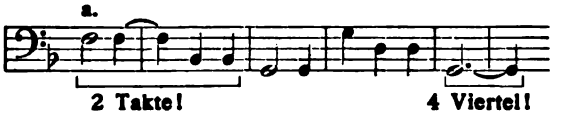


Doch zur Sache! Ich behaupte also, dass dem 16. Jahrhundert Tänze geläufig sind, die à double emploi notiert sind, d. h. als Vortänze im langsamen geraden Takt und als Nachtänze im schnellen Tripeltakt aus derselben Notierung abzulesen. Dabei ist noch weiter die merkwürdige Tatsache zu konstatieren, dass für die Anwendung der Leseweise im Tripeltakt die der damaligen Zeit geläufigen Begriffe der Perfektion und Alteration keine Geltung haben, d. h. obgleich die Takteinheit drei Minimen (Halbe) umfasst, so gilt doch eine Semibrevis vor Semibrevis nicht drei sondern nur zwei Minimen und ebenso werden zwei isoliert zwischen Semibreven stehende Minimen nicht als 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (die zweite „alteriert") gemessen, sondern schlicht als 𝅗𝅥 𝅗𝅥 wie in unserer heutigen Notierungsweise. Das ist zwar dadurch vollständig gerechtfertigt, dass eben 𝔠 d. h. imperfekte Geltung aller Werte vorgezeichnet ist, aber doch sehr merkwürdig, da noch hundert Jahre später (z. B. bei Frescobaldi) für den Tripeltakt ohne Perfektion und Alteration die Notierung in Hemiolien (geschwärzten Noten) üblich ist (Halbtabulatur). Z. B. ist der Schluss des 1. Teils der 4. Basse dance in Attaignant's Sammlung v. J. 1530 (Neuf basses dances etc.) im Bass notiert:

im Tripeltakt nicht zu lesen als:



sondern als:



Soviel zur Erklärung des seltenen Notierungsgebrauchs, den ich vorläufig nur an den beiden Attaignantschen in Stimmen gedruckten Tänzesammlungen von 1529 und 1530 konstatieren kann, der aber vermutlich nicht auf diese beschränkt gewesen ist. Diesen beiden Sammlungen gehören nämlich die Beispiele des double emploi an, die ich vorführen will.

Zunächst fallen die Pavanen 1529 No. 2 und 1530 No. 16, 20, 21 und 23 durch durchgeführten dreitaktigen Aufbau auf; so zweifellos sie im Dupeltakt gelesen alle Kennzeichen der Pavane haben, nämlich die häufigen Überbindungen (Synkopen), so entpuppen sie sich doch als noch

bessere Gaillarden. Die Harmonieführung kommt bei beiden Leseweisen durchaus zu ihrem Rechte. Das ist aber keineswegs eine selbstverständliche Sache, wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man bei andern Tänzen derselben Sammlung zweierlei Leseweise versucht; schon nach wenigen Takten wird man von jedem Versuche sofort abstehen.

Die Stücke haben neben dem speziellen hier aufgewiesenen auch ein allgemeines Interesse, da sie von den Tänzen des 16. Jahrhunderts einen Begriff zu geben vortrefflich geeignet sind. Man beachte wohl, wie ausgezeichnet bei den meisten Stücken sämtliche Stimmen melodisch geführt sind. Im allgemeinen darf die Tenorstimme als ursprüngliche Hauptmelodie gelten; doch konkurriert in vielen der Sopran, und im ersten Teile von No. 2 wird der Alt so intensiv schmachtend, dass es unmöglich ist, ihn nicht als Hauptstimme zu hören (besonders im Tripeltakt). Aber die rein rhythmischen Wirkungen bei längerem Stillstand auf derselben Harmonie in No. 3 und 5 repräsentieren ebenfalls einen gar nicht seltenen Typus der alten Tänze.

Ausser an den aufgezählten 5 Pavanen kann ich den double emploi an sämtlichen 7 Basses dances der Sammlung Attaignant's aufweisen (der Titel zählt 9, aber die 1. und die 6. sind identisch, und der Tourdion der „Magdalena" ist mit No. 7 bezeichnet). Nach der Darstellung von O. Körte (Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, 1901) wäre die Basse dance überhaupt ein Tanz im Tripeltakt. Die beiden von ihm aus Attaignant's Lautenwerk v. J. 1529 mitgeteilten Basses dances („Saint Roch" und „L'espine") zeigen in der Tat in allen 3 Teilen Tripeltakt; aber der erste Teil kann ohne argen Zwang auch in geradem Takt gelesen werden. Arbeau's Bestimmung von „4 mesures ternaires" als rhythmische Einheit des Aufbaus der Basse dance (Körte a. a. O. S. 113) schliesst keineswegs aus, dass der erste Teil der Basse dance erstmalig im geraden Takt gespielt wurde (mit „3 mesures quaternaires"), zumal er von dem ersten Teile aussagt, dass während desselben die révérence gemacht wurde; ja er spricht auch von der Vorausschickung einer Pavane vor der eigentlichen Basse dance. Der von Arbeau als „Le retour de la basse dance" bezeichnete zweite Teil ist aber in den auf double emploi angelegten Basses dances die Wiederholung des ersten Teils im Tripeltakt. Der Name „recoupe" statt „retour" mag dem zweiten Teile zukommen, wenn er eine stärkere Umgestaltung des ersten Teils oder aber selbständig im Tripeltakt angelegt ist wie in La Magdalena und La brosse; und für den Tourdion, einen schnellen Rundtanz, war wohl die thematische Unabhängigkeit vom ersten Teile das gewöhnliche. Bei solcher Deutung ist die z. B. von Fr. M. Böhme gegebene Deutung der Basse dance und des Branle als Tänze im geraden Takt, als Reigen, denen ein Nachtanz im Tripeltakt folgt,

aufrecht zu erhalten. Dass der erste Teil der Basse dance nicht unbedingt aus „4 mesures ternaires“ bestehen musste, beweist der erste Teil der Basse dance La brosse mit seinem viertaktigen Aufbau (im geraden Takt) ohne jede Doppeldeutbarkeit. Einen Branle à double emploi kann ich ebenfalls Attaignant's Sammlung von 1530 entnehmen (No. 13 der Beilage).

Eine nicht ganz zur Sache gehörige kleine Korrektur Fr. M. Böhmes mag hier als gelegentliche Lesefrucht angefügt werden, nämlich dass der „Cotillon“ nicht erst 1820 aufgekommen ist (Gesch. d. Tanzes i. Deutschl. I. S. 225); vielmehr befindet sich bereits in den „Hamburgischen Unterhaltungen“ II. S. 164 (1769) die Besprechung einer „neuen Art gedruckter französischer Contretänze und Cotillons“, die 1769 bei Beyer in Halle erschienen ist.

Schluss

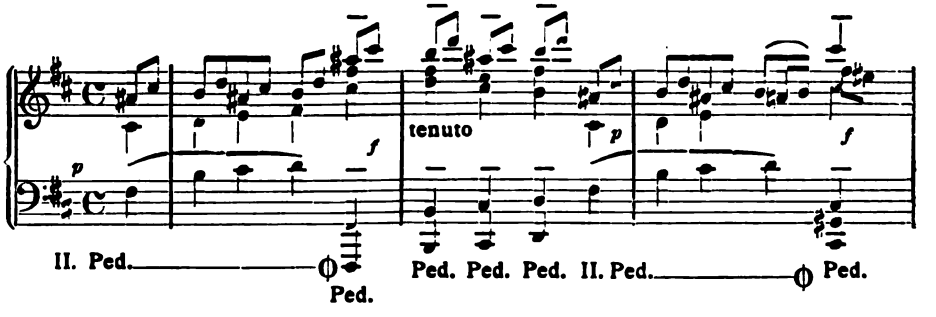
Das zweite Pedal (Verschiebung)

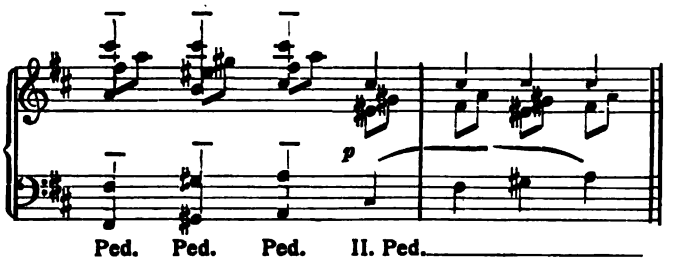
Vom zweiten (linken, Sordinen-) Pedal (welches auch mit „una corda“ bezeichnet wird) sei im vorhinein gesagt, dass es nicht allein für die letzte Abstufung des „pianissimo“, sondern dass es auch im „mezzoforte“ und bei allen dazwischenliegenden dynamischen Abtönungen gebraucht werden kann. Es tritt jedoch nicht selten der Fall ein, dass manche Sätze ohne Verschiebung leiser gespielt werden, als andere mit ihr. Worauf hier gerechnet wird, ist nicht der Stärkegrad, sondern die Eigentümlichkeit des Klanges = „Registrierung“.

„Der Eintritt der Orgel-Pedalstimme in der Fugen-Exposition wird in der Regel vom zweiten Pedal vorteilhaft unterstützt. Die Exposition überhaupt, auch die Zwischenspiele, vertragen meistens gut die Verschiebung (vergl. die Fuge in Es-dur [Bach] = 𝔠). So spielt z. B. der Herausgeber die Wiederholung des Seitensatzes (beginnend in f-moll) in der g-moll Fantasie (von Bach in der Lisztschen Übertragung) mit Verschiebung und bis zum Halbschluss in g-moll (also 6 volle Takte) im gleichmässigsten piano“ (Bach-Busoni: „Wohltemperiertes Klavier“ Bd. I, Anhang).

11.

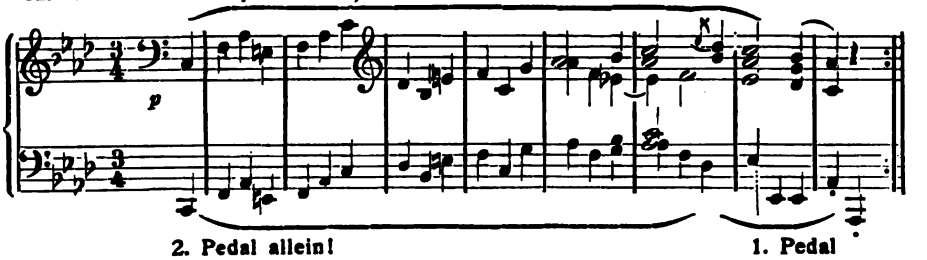
Bach: ebenda.





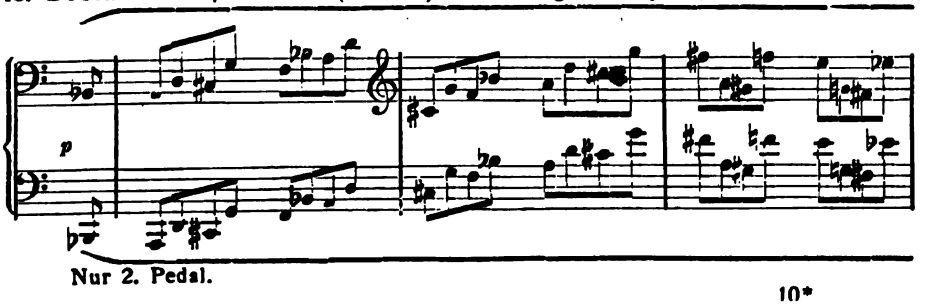
Man muss also vor allem daran festhalten, dass das zweite Pedal die Klangfarbe verändert. Auf dieser dynamischen Fähigkeit beruhen jene feinen Kontrastwirkungen, die, in künstlerischem Sinne verwandt, den Klängen einen gewissen Zauber verleihen. Der matte, weiche Klang des zweiten Pedals vermag manchen Partieen des Kunstwerkes ein feines Kolorit zu geben und sie in jenen unnennbaren Duft zu hüllen, der besonders den „Sordinen"-Klängen auf den Streichinstrumenten eigentümlich. Man gebraucht den „Pinsel" (2. Pedal) gern für den Ausdruck des Unbestimmten, des Drohenden, Düsteren, für die feineren Zwischenstufen und Untertöne, die violetten Schatten und Traumtöne. Flatternde Schleier, flimmernde Fäden, — alles was im Husch und Hauch dahingeht, — Geisterspuk und wilde Jagd, Alb und Elf und Nöck und Nix fällt in seinen Bereich. Ich nenne hier den Anfang des zweiten Satzes von op. 10 No. 2 von Beethoven:

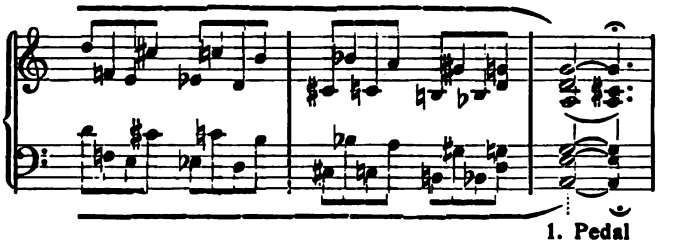
12. Beethoven: op. 10 No. 2, II. Satz.



Auch zahlreiche modulatorische Übergänge gehören ihrer Mystik halber hierher:

13. Beethoven: op. 10 No. 3 (III. Satz, Überleitung zur Reprise).

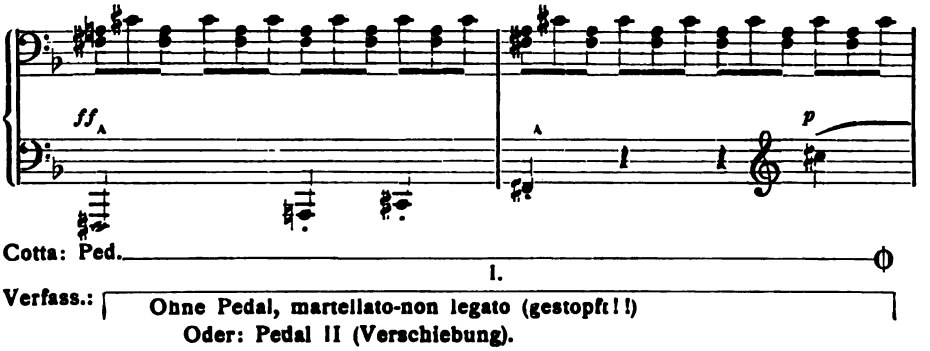




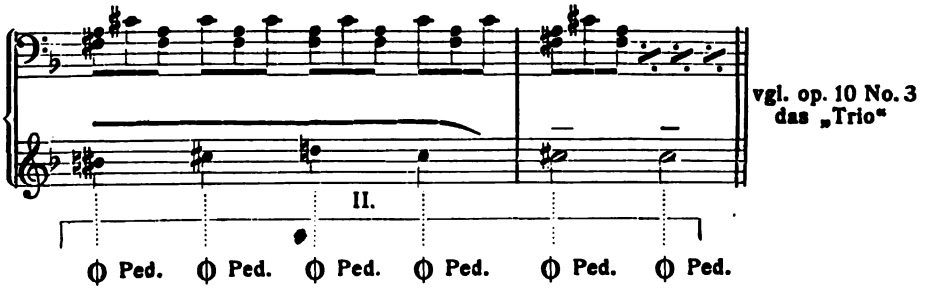
Einen Wechsel von zweitem und erstem Pedal weist das „Scherzo" in op. 110 von Beethoven auf. Ganz rein kommt das „con sordino" zum Ausdruck in den bekannten Mustern: Beethoven: op. 31 No. 3 „Scherzo", Chopin: „Trio" vom Trauermarsch und „Scherzo" (aus der b-moll Sonate) und im es-moll Präludium, das durch das con sordino (ohne jedes Pedal I) der Skizze das Schattenhafte belässt. Besonders angebracht ist es bei allen „Trauermärschen" (cf. Beethoven op. 26), deren dumpfe Klänge geradezu symbolisiert werden können. Es dient ferner dazu, Sequenzen und Imitationen klanglich zu differenzieren, d. h. als solche kenntlich zu machen, zu färben:

14.

Beethoven: op. 31, No. 2 (I. Satz).



d'Albert: Teil I mit Pedal, Teil II ohne Pedal, — also umgekehrt!



Jedoch ist, um einem viel begangenen Irrtum zu begegnen, zu sagen, dass das zweite Pedal nur bei vor- und gleichzeitigem Eintritt den Ton in seiner Klangfarbe beeinflussen kann. Nachdem die Hämmer den Chor berührt haben, also nachdem der betr. Chor erklungen, ist es ganz

gleichgültig, ob ich dann noch das zweite Pedal trete oder nicht. Es ist dabei einerlei, ob ich die Hände liegen lasse oder von den Tasten abhebe, um sie mit dem ersten Pedal auszuhalten. Nachgenommen wirkt die doppelte Dämpfung so, als ob nichts geschehen wäre. Es klingt genau so, wenn ich den Chor ohne jedes Pedal nehme und niedergehalten ausklingen lasse.

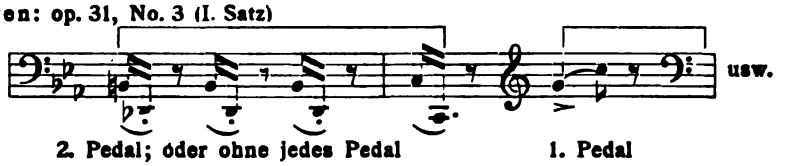
Infolge der Klangveränderung und Klangminderung oder doppelten Dämpfung werden natürlich unsere drei Hauptspiel- und Anschlagsarten wesentlich beeinflusst.[1])

Das legato erscheint mit zweitem Pedal weicher und runder.

Das non legato gedämpfter, stumpfer, gestopft. Daher es sich auch im forte mit zweitem Pedal gut eignet für „Paukenschläge", „Fagott"-Imitationen u. dergl.:

15.

Beethoven: op. 31, No. 3 (I. Satz)



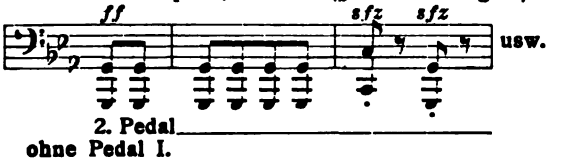
2. Pedal; oder ohne jedes Pedal allein = non legato

1. Pedal oder 1. u. 2. Pedal.

vgl. hierzu auch: op. 13 (Pathétique) I. Satz 2. Thema, und op. 53 die zahlreichen Imitationen im I. Satz.

16.

Beethoven: op. 53, I. Satz. („Paukenschläge"!)

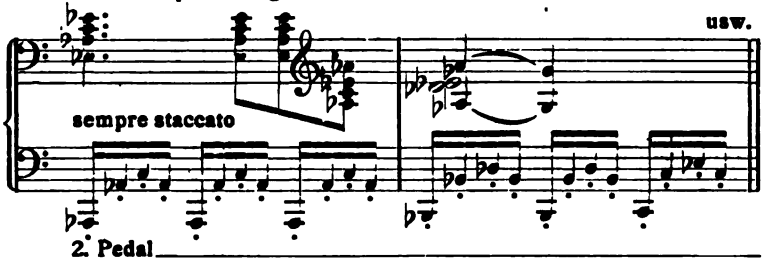


2. Pedal
ohne Pedal I.

Das staccato wird ebenfalls weicher, matter, schlickerig oder portiert. Das zweite Pedal vermag den feinschlägigen Repetitionscharakter dieser Anschlagsform nicht nur zu erhöhen, sondern es befähigt uns, selbst das „pizzikato" der Bässe und Celli getreu nachzuahmen:

17a.

Beethoven: Op. 7 Largo.



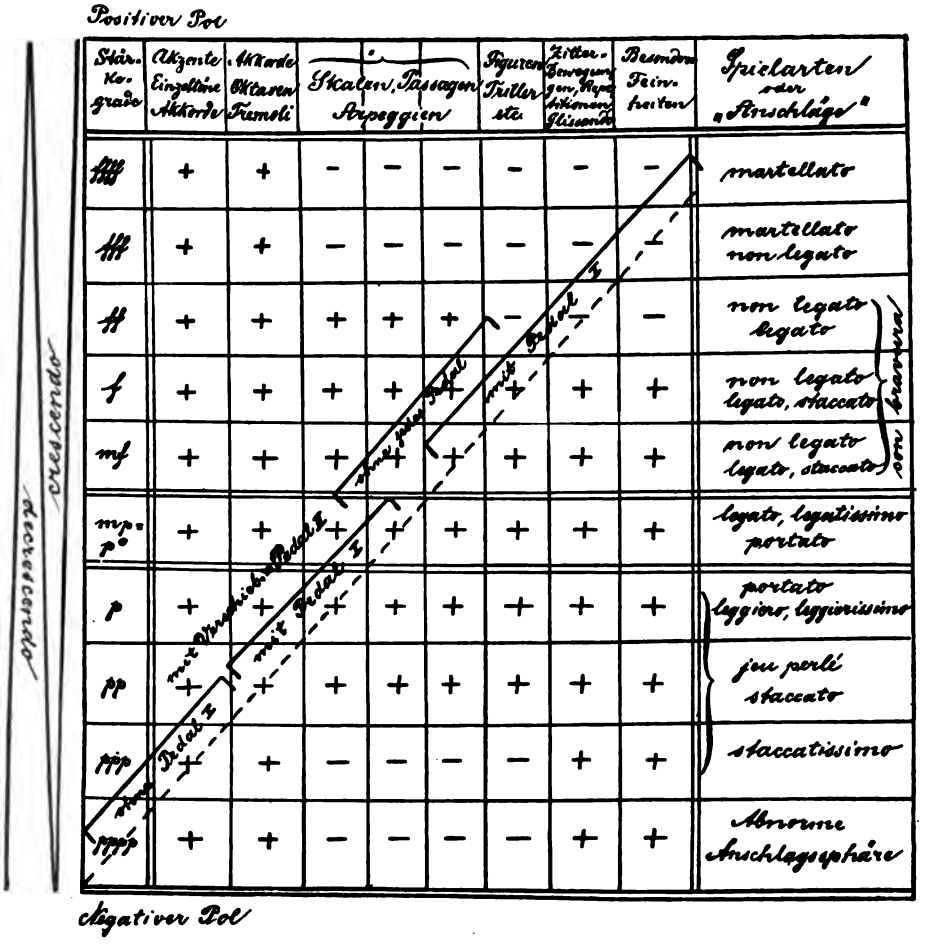
[1]) Vergl. mein Werk: „Die natürliche Klaviertechnik" II. Aufl. (C. F. Kahnt Nachf, Leipzig) Seite 293—299 (Anhang III: „Das Pedal").

Vergl. besonders das „Scherzo“ in op. 31 No. 3 von Beethoven und Schuberts kleines Kabinettstück („Moments musicaux“ op. 94 No.3 f-moll) sowie die Lauten-Begleitung in der bekannten Beckmesser-Partie (III. Aufzug, dritte Szene) in „Die Meistersinger von Nürnberg“ (siehe den Klindworthschen Klavierauszug pag. 403 ff).

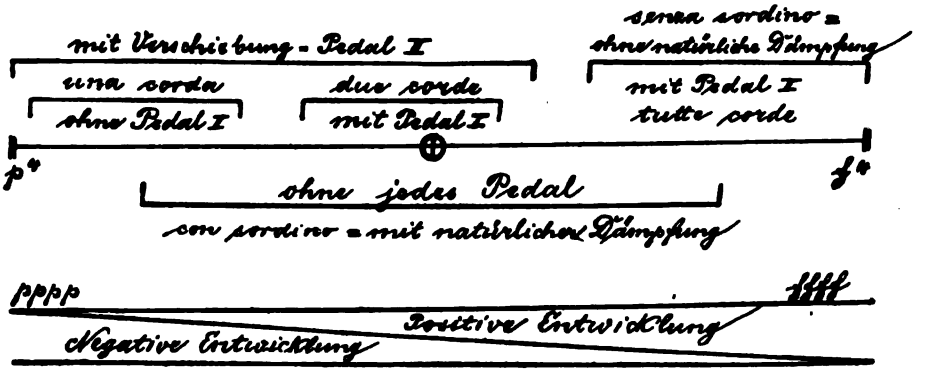
Das Grundgesetz für die Praxis lautet somit zusammengefasst: Die Pedalisierung richtet sich nach der sinnlichen Wahrnehmung, Unterscheidung und Zurückführung aller Klänge auf die reinen Grundharmonieen, d. h. nach der **Auflösung** aller chordischen und melodischen, konsonierenden wie dissonierenden Bildungen in ihre drei grossen Grund- oder Stammformen der tonischen Dominant- und Unterdominantklängen mit ihren Ableitungen, Erweiterungen, Veränderungen und Umbildungen.

Die Pedaldynamik ist folgenden Zeichnungen zu entnehmen:

Figur 1: TABELLE DER INSTRUMENTELLEN DYNAMIK



Figur B: **PEDAL-DYNAMIK**



Die natürliche Entwicklung vom Dunkeln zum Hellen vollzieht sich demnach ganz logisch von der zartesten Wirkung der Verschiebung (= Pedal II) bis zum rauschendsten Pedal I. Die „Verschiebung" (Pedal II) kann mit Pedal I kombiniert auftreten. Zwischen der Sphäre der Verschiebung und dem Spiel mit vollem Werk (= Pedal I = senza sordino) liegt das Gebiet der natürlichen Dämpfung = con sordino, d. i. das Spiel ohne jedes Pedal, die charakteristische Naturfarbe des instrumentell reinen non legato. Darnach unterscheiden wir normalerweise folgende Abstufungen:[1])

1. ein Spiel mit „Verschiebung" (Pedal II) **ohne** Pedal I. Wirkung: glanzlos, stumpf, bei Passagen usw. kullernd, glucksernd *pppp* bis $mp = p^0$;
2. ein Spiel mit „Verschiebung" (Pedal II) **mit** Pedal I. Wirkung: mattglänzend, duff. *pp* bis *f*;
3. ein Spiel **ohne jedes Pedal** (non legato, legato, staccato) vom *pp* bis etwa *ff*. Wirkung: kernig, klar, charaktervoll;
4. ein Spiel mit vollem Pedal I (ohne Verschiebung) vom *mp* bezw. *mf* bis *ffff*. Wirkung: glänzend, strahlend, rauschend, bravourös.

Alle übrigen Wirkungen sind Kombinationen eines individuellen Anschlagsvermögens.

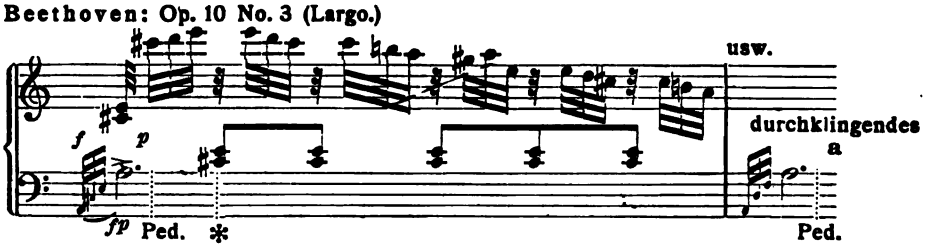
Das kurz abgestossene oder abgehobene Spiel zur Illustrierung von Trompeten oder ganzen Bläserchören (Horn- oder Posaunenquartett, *cf.* „Meistersinger-Marsch"-Thema u. a.) mit sofortigem Tritt von Pedal I gehört hier nicht her, weil es ebenso wie das „Schwimmenlassen" der Akkorde mehr in das Anschlagsgebiet zu verweisen ist.

[1]) Diese hängt natürlich, wie alle übrigen Wirkungen, vom Bau des Instrumentes und seiner durch die Resonanzverhältnisse bedingten Eigenfarbe ab.

Die Wirkung ausgehaltener oder stumm nachgegriffener Töne und Chöre

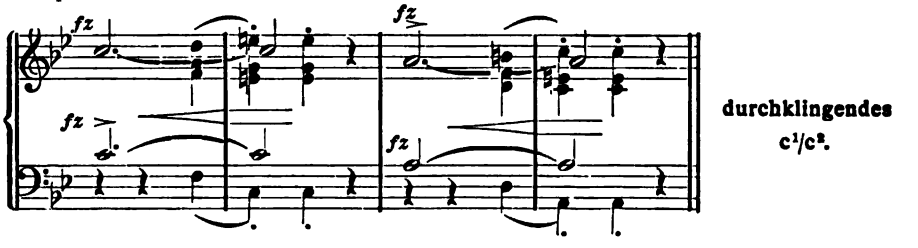
Schon Beethoven kannte die eigentümliche Wirkung durchgehaltener Töne. Er liess z. B. in dem klassischen Beispiele:

17b.
Beethoven: Op. 10 No. 3 (Largo.)



das kleine a ruhig durch drei Takte durchklingen trotz der Wechsel- und Durchgangsnoten, um so die Obertonwirkung des Orgelpunktes, die durch keine Nebentöne beeinträchtigt wird, beizubehalten. Sehr schöne Wirkungen hat Chopin gefunden:

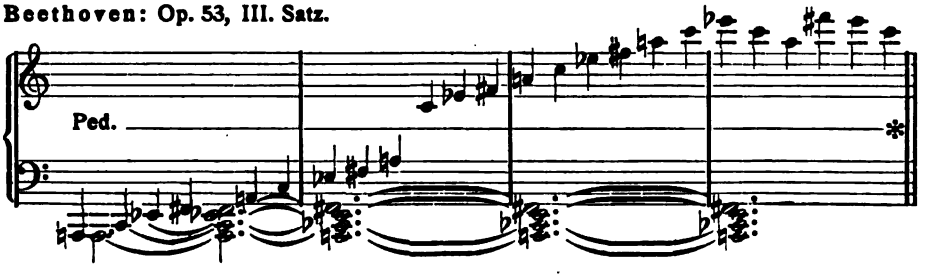
17c.
Chopin: Prélude G-moll.



und von jüngeren Komponisten: Edvard Grieg. Zahlreiche Stellen finden sich bei Bach und Schumann (z. B. „Carnaval" — Chiarina!).

Wesentlich beeinflusst wird die Pedaldynamik durch das erwähnte Ausspinnen der Klänge mittels stummer Nachnahme (Niederdrücken) der latenten Bassfundamente bezw. Harmonieen (Einzeltöne, ganzer Chöre):

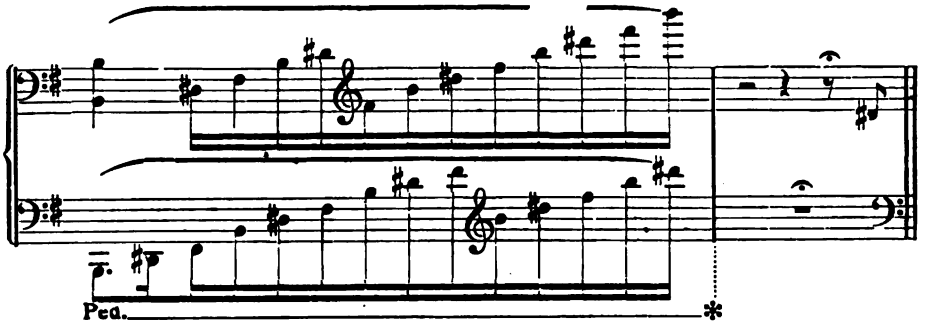
18.
Beethoven: Op. 53, III. Satz.

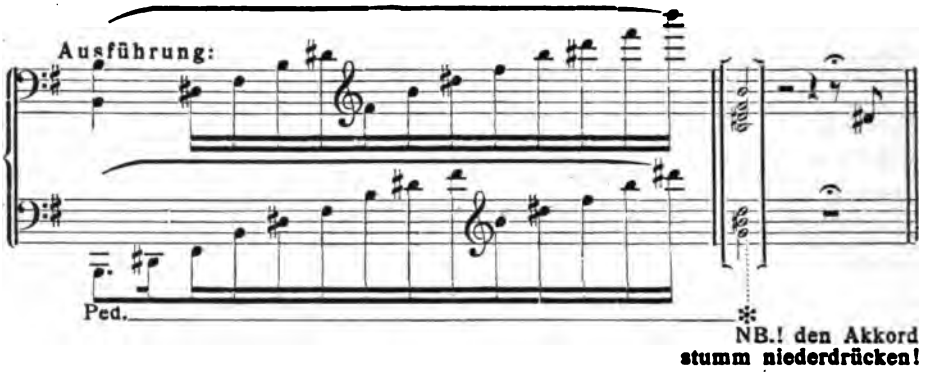


Der Vorgang ist folgender: man spielt die betreffenden Töne einer Skala, Arpeggie usw. durch, drückt schnell mit der linken Hand die betreffende Grundharmonie **stumm** nieder, indem man, sowie man den stummen Chor gegriffen hat, gleichzeitig das Pedal (I) aufnimmt. Dergestalt klingt dann die stumm gegriffene, reine Harmonie nach. In dem Augenblick nämlich, wo ich den stummen Chor nehme und das Pedal gleichzeitig aufhebe, werden nur die Saiten eben dieses stummen Chores in Schwingung versetzt. Man empfindet statt eines unbestimmten Wustes von Tönen und Klängen einen vollklingenden reinen Chor, dessen allmählicher Nachhall den bekannten Klängen der Windharfe entspricht. Eine derartige Wirkung wird vorzugsweise angewandt nach Skalen, Schluss-Arpeggien, vor Fermaten und in Finalsätzen mit Skalen-, Passagen- oder Arpeggienschlüssen. Der Zweck ist einmal: reines Auslösen der Grundharmonie und Nachhallenlassen ihrer Ober- bezw. Untertöne, und zum anderen: Beseitigung unklarer und unschöner (verschwommener) Klänge. Die Hand übernimmt hierbei die Funktion des Pedal I. Dies stumme Niederhalten von Chören bewirkt ästhetisch wie akustisch das gerade Gegenteil der rauschenden Pedalwirkungen. Kommt es bei letzterem darauf an, alle Obertonreihen (ich bemerke, dass bei Pedal I nicht nur die Obertöne des Grundtones, sondern auch die der Terz, Quinte, Oktave wie alle anderen für den betreffenden Fall in Frage kommenden Intervalle mitschwingen!) zu einer kompakten Klangmasse zu entwickeln, so will ich mit dem Niederhalten stummer Chöre gerade nur die reine Wirkung haben, die dem stummen Chor und seiner Obertonreihe entspricht. Ich will also statt des üppigen Schwalles verstärkter Obertöne einen gereinigten Chor mit schwächerer Obertonwirkung haben. Die erste Möglichkeit belege folgendes Beispiel:

19.

Liszt: Le mal du pays.

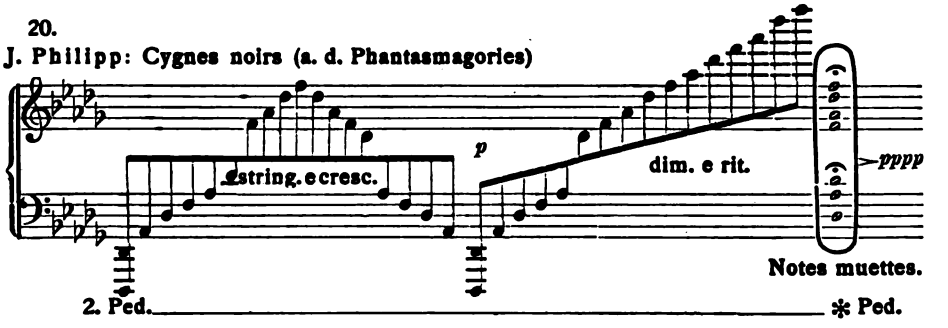




wobei der zugesetzte H-dur Akkord in der Ausführung stumm angeschlagen werden soll. Es gibt dies eine feine klangliche Nuance, die uns über die Leerheit der ersten halben Pause hinweghilft.

Dieses Verfahren ist in der künstlerischen Praxis seit langem üblich. Es findet sich auch bereits in neueren Kompositionen wie folgt gedruckt:

20.
J. Philipp: Cygnes noirs (a. d. Phantasmagories)



Aus letzterem Beispiel ersieht man, dass man nach dem Anschlag des stummen Chores auch noch das Pedal treten kann. Man unterscheidet also: Nachhallen eines stumm angeschlagenen und ausgehaltenen Chores ohne und mit Pedal. Praktisch ist hierbei jedoch verschiedenes zu beobachten:

1. Der stumm nachgedrückte Chor ist dem Klangcharakter der Passage oder Arpeggie anzunähern.

2. Er darf nicht zu weit auseinander liegen, sondern muss als kompakte Einheit klingen. Man versuche z. B. in der obigen Vorlage von Liszt („Le mal du pays") den linkshändigen H-dur Akkord eine Oktave tiefer zu legen, oder die Rechte zu verschieben, — es klingt nicht so gut, weil die Lagen nicht „angenähert", sondern „zerstreut" sind.

3. Zur Resonanz der schwingenden Ober- bezw. Untertöne sind nur zu gebrauchen: die mittlere und höhere Basslage und die Tenorlage,

also etwa alle Chöre im Umfang vom C—c^2. Der tiefe Bass schwingt „stumm" zu matt und der Diskant lässt überhaupt keine Obertonwirkung zu.

4. Der stumme Chor hat stets mit derselben Melodienote zu schliessen und stets den Grundbass zu enthalten. Am besten klingen, wie oben angedeutet, die voll nachgegriffenen ganzen Chöre ohne Auslassung eines Intervalles.

Danach klingen gut: stumme Oktaven. Sie ergeben stets eine reine, konsonierende Obertonreihe.

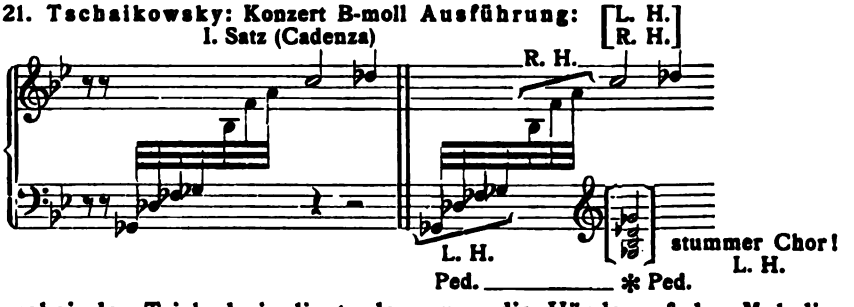
Ferner: leere Quinten (weniger gut), Terzen, Quarten.

Sextakkorde sind zu vermeiden, weil die Obertonreihe der Bassterz zu dissonierenden Klängen führt. Quartsextakkorde, wo angebracht, dagegen gut.

Dissonierende Harmonien, Sekunden, Septimen, verminderte und übermässige Intervalle sind ganz auszuschalten.

Welche glänzenden Wirkungen diese Mittel auslösen können, möge folgende Stelle beweisen:

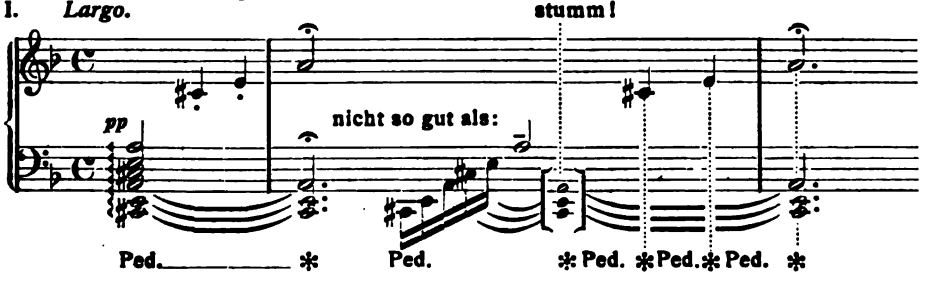
21. Tschaikowsky: Konzert B-moll Ausführung: [L. H. R. H.]



wobei der Trick darin liegt, dass man die Hände auf der Melodienote c^2 auswechselt, um die linke Hand, die den stummen Chor (Ges-dur-Harmonie) anzuschlagen hat, freizubekommen.

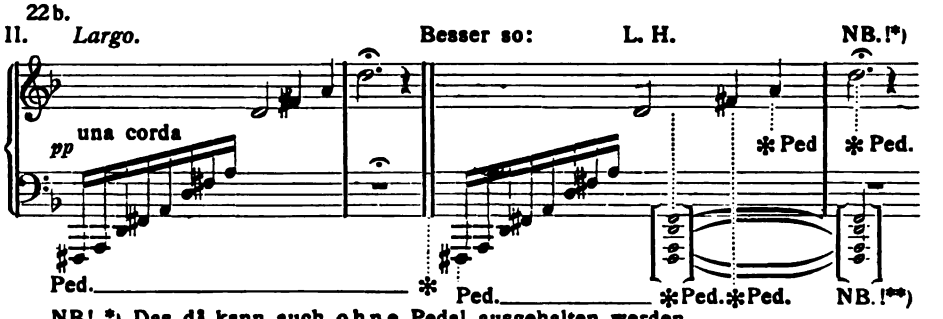
Derartige Stellen gibt es viele. Auch die klassischen Muster gewinnen hierdurch oft an Leben und Farbe. Ich verweise hier besonders auf die Largo-Stellen in op. 31 No. 2 von Beethoven, wo die stumme Nachnahme der betr. Harmonieen sogar eine viel reinere und stilistischere Wirkung ergibt, als sie das übliche durchgehaltene Pedal erreicht. Vergl.:

22a. Beethoven: Op. 31 No. 2.



Ersteres ergibt immer nur ein unreines Durcheinander, einen schwammigen Chor, weswegen letztere Ausführung mit den tropfenden cis¹, e¹, a¹ vorzuziehen. Ebenso ist die spätere Variante:

22b.



NB! *) Das d² kann auch ohne Pedal ausgehalten werden.
**) Dieser stumm ausgehaltene Chor kann ev. auch eine Oktave höher genommen werden, je nach der dunkleren od. helleren Wirkung, die man bevorzugt.

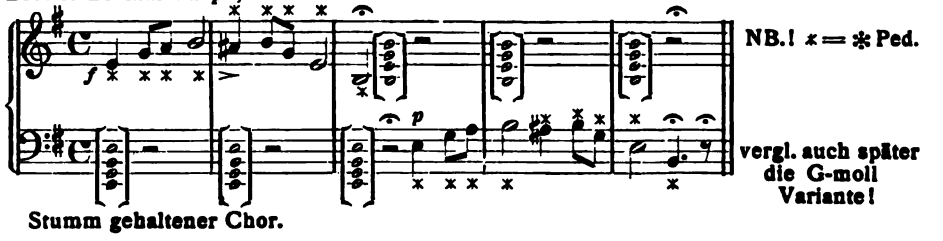
von erhöhter, freundlicherer Wirkung.

Dies ist jedoch nicht als absolute Regel hinzustellen; denn dies Verfahren kann just an einer anderen Stelle, die z. B. gerade schwimmende Klänge verlangt, höchst unpassend sein. Es entscheiden hier wie immer: Stilgefühl, Ohr und Geschmack.

Dies die eine Möglichkeit hinsichtlich der Wirkung stummer Chöre. Die zweite betrifft solche Stellen, die erst durch Einschieben und Unterlegen stummer, nicht vorhandener Harmonieen klanglich bereichert werden. Es findet dies häufig statt bei Deklamationen pathetischer Art, in Rezitativ-Partieen und bei allen solchen Wendungen, bei denen es auf den sogenannten Echo-Effekt ankommt. Ich führe hier z. B. als Experimentalversuch an:

23a.

Liszt: Le mal du pays.



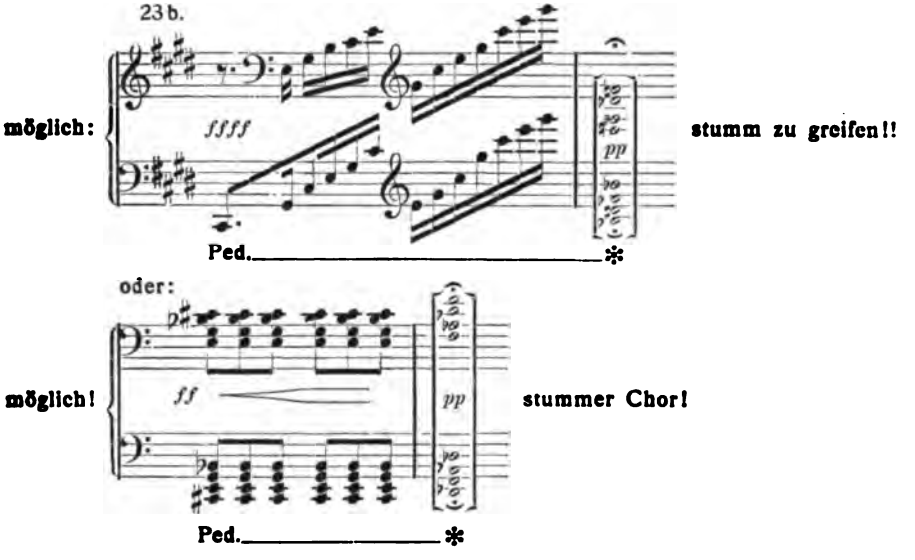
Stumm gehaltener Chor.

Als Substrat ist die e-moll-Harmonie zugefügt, und zwar wechselweise erst in die Linke und dann in die Rechte gelegt. Man kann den unteren (Bass-) Chor auch ganz durchhalten. Alle Melodietöne sind einzeln mit synkopiertem Pedal zu nehmen.

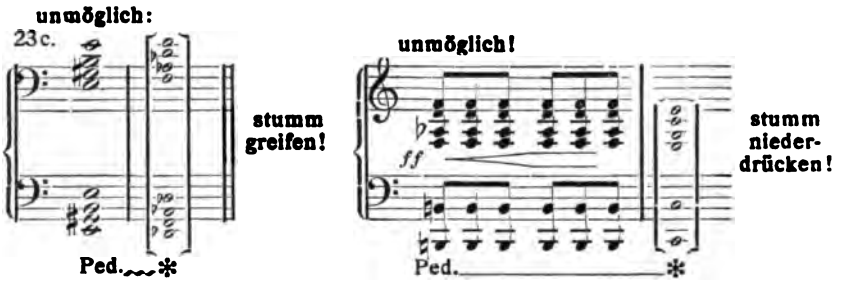
Ebenso kann man einzelne Basstöne, Oktaven, auch Quinten, Terzen

und den Quartsextakkord zur Unterlage benutzen und mitklingen lassen, seltener Quarten, jedoch nie: Dissonanzen, und zwar wegen der Unreinheit der Obertonwirkung. Jedenfalls muss man, wie gemeinschaftliche Versuche mit einem meiner Schüler, stud. phil. et mus. Kurt Johnen-Aachen, erwiesen haben, mit diesem Mittel sehr vorsichtig sein. Sie passen unter 10 Fällen kaum einmal. Bei den „Echo"-Nachahmungen eignen sich diejenigen Stellen am besten, deren Wirkung sich nach oben hin fortpflanzt, da in solchen Fällen die ergiebigeren Resonanzen und Klänge der Bass- und Tenorlage zu verwerten sind. Im umgekehrten Fall (vergl. das obige Beispiel), wenn eine Diskantstimme echoartig durch eine tiefere Tenor- oder Basstimme imitiert wird, tritt meistenteils fast gar keine oder doch nur eine sehr schwache Wirkung ein. Im übrigen sind Echo-Effekte abzustufen durch: Pedal I (Thema) und Pedal II (Imitation) [una corde] mit oder ohne stummes Nachdrücken und Aushalten der Töne (vergl. u. a. Liszt: „Tell's Kapelle" und unsere Beispiele 11 und 14).

Als dritte Möglichkeit kommt für die Praxis event. noch in Betracht: das stumme Nachdrücken fremder Harmonieen.

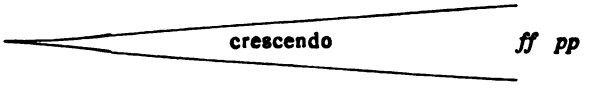


Man hebt also aus der cis-moll-Arpeggie die stummgegriffene reine Des-dur Harmonie heraus. Wohlgemerkt: das Experiment, als welches solche Wirkungen stets anzusehen sind, kann nur gelingen und ist auch nur dann angebracht, wenn ein Ton (hier zwei: cis und gis) und zwar der Grundton der nachklingenden Harmonie in der aufgehobenen bereits enthalten ist. Wo dies nicht der Fall:



d. h. wenn beide Chöre keinen gemeinsamen Ton haben oder der Grundton wechselt, ist die Wirkung illusorisch oder widersinnig.

Geeignet ist dies Mittel nach grossen Entwicklungen, wenn z. B. auf ein anstürmendes Crescendo ein pp folgt, gleichsam aus ersterem sich loslösen soll, also überall da, wo notiert steht



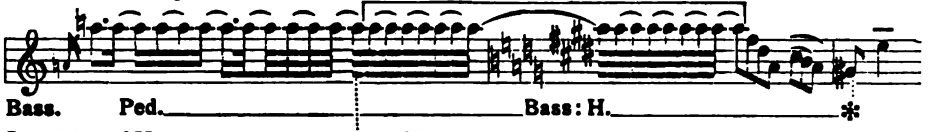
Jedoch sind die Stellen spärlich gesät und die angegebene Ausführung wie gesagt eher experimentell als künstlerisch zu nennen.

Ein weiteres Kapitel bildet dann das Fortspinnen und Fortklingen ganzer Harmonieen, sogen. harmonischer Durchgänge, durch stummes Liegenlassen und Aushalten, wie sich dies allerorten bei Bach in seiner Orgelfaktur vorfindet.

Hierher gehören ferner alle die unzähligen Möglichkeiten akustischer Täuschungen mittels Pedals I. Schon Liszt kannte derlei Hilfsmittel, indem er z. B. bei Tremoli, einfachen oder Terzen- und Oktav-Trillern die eigentliche Triller-Figuration gar nicht mehr technisch ausführlich (gemäss der Notation) ausführte, sondern (bes. bei Trillern) mit einer Hand oder beiden Händen einen heftigen Klangbrei anrührte und anschwellen liess, um dann das weitere Ausspinnen des Trillers dem mittels Pedal I erzeugten Nachhall zu überlassen. Die Heftigkeit der Erschütterung lässt aus dem Wirbel von Sekunden (bei Trillern usw.), die anfangs mit Fingern gespielt, dann aber nach zwei oder drei Takten allein vom Schwall des Pedals getragen werden, eine Wirkung entstehen, die im Verlaufe der Klangentwicklung derjenigen eines zu Ende gespielten Tremolos oder Trillers nicht nur nichts nachgiebt, sondern sie bei vollkommen technischer Leichtigkeit sogar übertrifft.

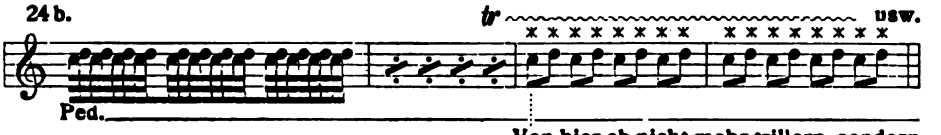
Auch moderne Pianisten wie: Reisenauer, Schnabel u. a. wissen davon gescheiterweise einen ausgiebigen Gebrauch zu machen. So ahmt Alfred Reisenauer in dem bekannten Recitativ in Beethovens op. 110:

24a.
Beethoven: Op. 110.



das vibrierende a^2 derart täuschend mit Pedal nach, dass man glaubt, er spiele dies a^2 noch, während er in Wirklichkeit schon die letzten Repetitionen gar nicht mehr anschlägt, sondern den Ton nur noch mit Pedal aushält, indem er ihn ab und zu stumm nachdrückt und mitschwingend nachhallen lässt. Derselbe Pianist weiss auch lang ausgesponnene, im Verlauf anschwellende und allmählich verhallende Triller derart meisterhaft mit Pedal zu „markieren", dass sie wie wirklich zu Ende gespielte Triller klingen. Die Manipulation dabei ist die gleiche wie bei Liszt, d. h. er spielt meinetwegen einen Triller wie:

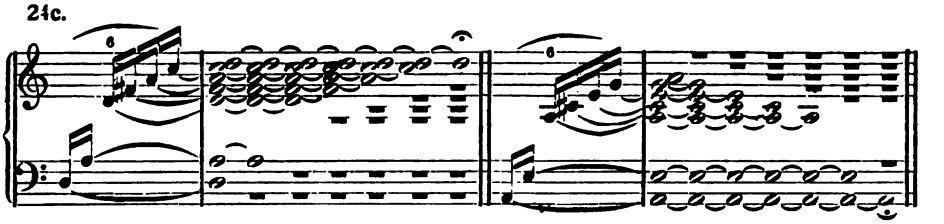
24b.



nur in seinen ersten Teilen bis zum Kulminationspunkt des crescendo mit Fingern und lässt dann den letzten Teil ungespielt vom Pedal tragen und natürlich abschwellen und verklingen, wobei er nur ab und an (wie es oben in den Achteln angegeben ist) die Tasten stumm nachdrückt, um das Sekundverhältnis nicht verschwinden zu lassen bzw. wieder aufzufrischen. Am sinnfälligsten brachte Artur Schnabel den Effekt in Brahms' „d-moll Konzert" zum Ausdruck, indem er den berühmten Oktav-Triller einfach mit beiden Händen hart aneinander setzte und dadurch eine rauschende Wirkung hervorbrachte, ohne etwas anderes zu tun, als das Pedal richtig einzusetzen und den Doppeltriller natürlich ausklingen zu lassen. [Vergl. übrigens hierzu Bülow's Ausführung des Doppeltrillers am Schluss der „Waldstein"-Sonate op. 53 (Cotta — Anmerkung b) auf der letzten Seite)]. —

Auch Clara Schumanns Studie muss hier Erwähnung finden (vgl. ihre Anmerkung zur 3. „Paganini-Caprice" von Robert Schumann), die ein allmähliches Verklingenlassen durch nacheinander vorzunehmende Fortnahme eines Akkordtones erreicht, — also derart:

24c.



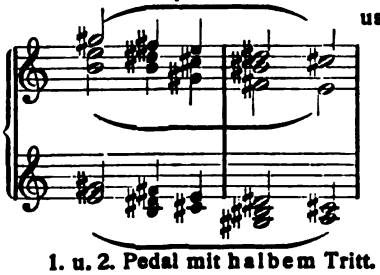
Dies eignet sich sehr gut für langsam und allmählich verklingende Schluss-Akkorde im freien Stil, so bei „Phantasieen", „Capricen" usw.

Zuguterletzt bleibt noch zu erwähnen, dass bei allen Pedalen wohl zu unterscheiden ist zwischen:

1. **vollem** Tritt;
2. **halbem** Tritt.

Letzterer löst, zumal in Verbindung mit Pedal II, jenes Klangphänomen aus, das in seinem näseligen Timbre gewissen Registern der Orgel entspricht. Das leise und zart genommene Pedal mit geringem Niederdruck der Fusspitzen eignet sich daher besonders bei solchen Stellen und Themen, deren Charakter ein kirchlich-religiöser, weihevoller oder heiliger ist, z. B.:

25.
Beethoven: Op. 53 I. Satz.



usw.

cf. Beethoven: G-dur Konzert II. Satz.
cf. Bach: Praeludium es-moll („Wohltemperiertes Klavier" Bd. I.)
Chopin: Nocturne g-moll (Mittelsatz).
Chopin: Ballade F-dur: Thema.

1. u. 2. Pedal mit halbem Tritt.

Man denke an den Mittelsatz des G-dur Konzertes von Beethoven und seine ausgesprochene mystische Färbung.

Jedoch sind solche Fälle, wo die Wirkung wirklich gut zu heissen, sehr vereinzelt. Auch bleibt die Anwendung des „halben Tretens" meist nur auf die Mittellagen von c^0—c^2 beschränkt.

Ich schliesse diese Studien hiermit vorläufig ab. Sowie meine Arbeiten zu der bereits in Vorbereitung befindlichen „Grossen Pedalschule" (Bd. III der „Natürl. Klaviertechnik") beendigt sind, werde ich die Resultate zur Diskussion stellen und dem Kongress der Internationalen Musikgesellschaft praktische Vorschläge zur Regelung der völlig unzulänglichen Pedalnotation unterbreiten, um so eine allgemeine Klärung der misslichen Verhältnisse

herbeizuführen und die bestehenden verschiedenen, zum Teil unmöglichen Auffassungen der Pedalfunktionen zu beseitigen. Etwas muss hier geschehen. Die übliche Notierungsweise der Pedale bedarf durchaus einer durchgreifenden Umgestaltung und internationalen Verständigung. Die Arbeiten von Schmitt („Das Pedal des Klaviers", Wien-Doblinger) und des Anonymus S. v. N. (nach Buschorzeff) Leipzig-Bosworth benötigen, so vortrefflich sie sind, ebenfalls eine nähere Begründung und Erweiterung. Die weitaus besten Studien hat mir der Zufall wenige Wochen nach Abschluss dieser Skizzen in die Hände gespielt: „Material for the study of Pianoforte Pedals" von Albino Gorno (Cincinnati U. S. A.), drei Bände, von denen bisher zwei Bände erschienen sind.[1]) Ich werde an anderer Stelle und in grösserem Zusammenhange auf sie zurückkommen. Sie seien jedoch schon heute allen Pianisten und Pianistinnen, Lehrern und Lehrerinnen aufs wärmste zum Studium empfohlen.

[1]) Ich verdanke ihre Kenntnis der gütigen Vermittlung Theodor Bohlmann's, Lehrer am Sternschen Konservatorium-Berlin.

JULIUS STOCKHAUSEN,

Ein Nachruf von Theodor Gerold-Frankfurt a. M.

Zwei grosse Gesangsmeister hat der Tod im eben vergangenen Sommer hinweggerafft: im Juli starb Manuel Garcia, 102 Jahre alt, und wenige Wochen darauf folgte ihm sein bedeutendster Schüler, Julius Stockhausen, kurz nachdem er seinen 80. Geburtstag gefeiert hatte.

Während Garcia die Bühnen- und Konzertkarriere verschmähte und sich als Mann der Wissenschaft und als Gesangslehrer einen unsterblichen Namen machte, hat Stockhausen zwar auch als Pädagoge, aber zuerst als Sänger Triumphe gefeiert. Garcia blieb der Hauptvertreter der italienischen Gesangsmethode; Stockhausen, wenn auch in französischer und italienischer Schule erzogen, schwang sich auf zu einem der bedeutendsten Interpreten des deutschen Liedes, zu einem der mächtigsten Förderer deutscher Vokalkunst. Sein Entwicklungsgang ist in mancher Hinsicht interessant und lehrreich. — Julius Stockhausen wurde zu Paris geboren, am 22. Juli 1826. Beide Eltern waren Künstler. Der Vater, Franz Stockhausen, aus Köln, war ein geschätzter Harfenvirtuos, die Mutter, eine Tochter des Notars Schmuck aus Gebweiler im Elsass, hatte in Paris bei Catruffo Gesang studiert und errang hauptsächlich in England als Konzertsängerin schöne Erfolge. Von ihr empfing der Knabe die ersten musikalischen Eindrücke. Ihrem Andenken hat der Meister später seine „Gesangsmethode“ gewidmet. „Du warst es“, so schreibt er, „die zuerst durch den Zauber deines Tones in mir den Sinn für Tonschönheit, für eine deutliche durchgeistigte Aussprache, für einen seelenvollen Vortrag, als ich noch ein Kind war, wecktest. Noch tönt in meinen Ohren der Klang dieser Engelstimme, als du mir — kaum zählte ich drei Jahre — ein Bettelliedchen, ‚C'est la petite mendiante, qui vous demande un peu de pain' vorsangst und mich lehrtest. Nie satt es zu hören, wiederholte ich stets mein ‚encore', bis ich es selbst nachsingen konnte. Noch höre ich im Geiste die Weisen des grossen Händel, des lieblichen Haydn, des göttlichen Mozart von diesen beredten Lippen vorgetragen. An deinem absolut reinen Tone bildete sich früh mein Ohr, an der Mutter Stimme meine Stimme.“

In dem freundlichen Städtchen des Elsass verbrachte Stockhausen einen Teil seiner Kindheit. Er erhielt dort Unterricht von dem Musikdirektor Kienzl (einem Oheim von Wilhelm Kienzl) und erzählte oft, dass sein Lehrer ihn ganz schwere Gesangsübungen solfeggieren liess. Diesem Umstand schrieb er teilweise seine spätere Leichtigkeit für Koloraturen zu. Von Bedeutung war auch für den Knaben die frühe und fortwährende Übung in zwei Sprachen, der deutschen und der französischen. Stockhausen bemerkte selbst später: „Es gibt nichts Besseres für die Bildung der Mund- und Schlundwerkzeuge und für den Gehörsinn, als eine oder mehrere fremde Sprachen zu studieren und zu singen.“ An ihm selbst hat sich dieses Verfahren glänzend bewährt.

Der Jüngling sollte sich zuerst dem geistlichen Beruf widmen. Seine ausserordentlichen musikalischen Fähigkeiten bestimmten die Eltern, ihn Musik studieren zu lassen. Als er eines Abends im Familienkreise die Romanze „le lac" von Niedermeyer (Text von Lamartine) sang, sagte die Mutter nach Schluss des Liedes: „Jules sera chanteur." Er erhielt die Erlaubnis nach Paris zu ziehen und trat in das Conservatoire ein. Daselbst wurde er Schüler von Ponchard, den Stockhausen selbst später als einen Meister in der Kunst der „diction" bezeichnete. Hier nun wurde der Jüngling in die Meisterwerke der französischen Oper, in die Kompositionen von Gluck, Méhul, Grétry, Boieldieu eingeweiht. Die Eltern mochten ihn wohl mit der deutschen Musik bekannt machen. Auch der Einfluss, den ein Freund der Familie, sein Pate Chr. Urhan, auf ihn ausübte, muss hier erwähnt werden. Von strenger, sogar asketischer Frömmigkeit, lag dieser eigentümliche Mann mit demselben Eifer seinen religiösen wie seinen musikalischen Pflichten ob. Er war aber ein ausgezeichneter Lehrer, und der junge Stockhausen hatte ihm manche Kenntnisse zu verdanken.

Mächtige Anregungen erhielt der Jüngling auch durch die Bekanntschaft mit bedeutenden Sängern, so mit L. Lablache. Sein Interesse erregten aber besonders die berühmten Konzerte des Conservatoireorchesters, das unter der Leitung Habenecks stand. Der Besuch der Proben war niemandem gestattet. Doch gelang es Stockhausen und einem seiner Freunde, sich in eine dunkle Loge zu stehlen, und dort lauschten sie unbemerkt während einer ganzen Saison den wunderbaren Tönen. Unglücklicherweise rückte einer einmal an einem Stuhl. „Qui est là?" rief Habeneck und klopfte sofort ab. Stockhausen nannte sich; er durfte zwar für diesmal bleiben, aber der weitere Besuch der Proben wurde ihm aufs strengste untersagt. Allein seine Begeisterung für gute Musik und seine Begabung hatten das Interesse seiner Lehrer erweckt. Es wurde ihm nach einiger Zeit die Leitung der Kammermusikübungen der Schüler übertragen. Auch durfte er als Solist in einem der Konzerte des Conservatoire auftreten. Mit der Basspartie in der Neunten Symphonie und einer Händelschen Arie errang er sich einen glänzenden Erfolg. Kein geringerer als Hector Berlioz schrieb eine sehr günstige Rezension über dieses Debut.

Auch ausserhalb Frankreichs trat der junge Sänger mit Erfolg auf. Der Kapellmeister Reiter lud ihn ein, in Basel den „Elias" zu singen, und Stockhausen löste seine Aufgabe zu aller Zufriedenheit.

Unterdessen hatte er das Konservatorium verlassen, um bei Garcia seine Studien fortzusetzen. Der Unterricht des berühmten Lehrers war viel ernster als der des alten Ponchard. Garcia lehrte ihn zunächst, wie man atmen und die Atemwerkzeuge ausbilden müsse. Dann kam das Studium der verschiedenen Verzierungen. Als Vortragsmeister war Garcia ganz hervorragend. Hier empfing der junge Sänger Anregungen, die für sein ganzes Leben befruchtend waren.

Nachdem die eigentliche Studienzeit beendet war, unternahm Stockhausen mehrere Konzertreisen. Das Jahr 1854 brachte ihn bis nach Wien. Mit Staunen bewunderten die Wiener das technische Können und den warmen Ausdruck, die poetische Begabung des jungen Sängers, der ebenso vollendet französische Arien von Boieldieu und Auber vortrug als deutsche Lieder von Schubert und Schumann. Auch die mustergültige Aussprache und deutliche Artikulation wurde bereits damals von Hanslick lobend hervorgehoben. In jenen Jahren ging er auch schon bahnbrechend vor: er war der erste, der (1856) den ganzen Liederzyklus „Die schöne Müllerin" an einem Abend sang.

Inzwischen hatte Stockhausen den Entschluss gefasst, sich der Bühne zuzuwenden. Nach einem Versuch in Mannheim wurde er für drei Jahre in der Opéra-comique in

Paris engagiert und trat in Boieldieu's Oper „Johann von Paris" auf. Die Zeitung „Le Moniteur" schrieb damals: „M. Stockhausen est actuellement de tous les barytons de l'Opéra-comique celui qui chante le mieux."

Neben seinen Opernstudien vernachlässigte er aber die deutschen Lieder und Oratorien keineswegs. Er hatte sich mit Künstlern wie Gevaert, Saint-Saëns befreundet, die von der gleichen Begeisterung für die alten Meister erfüllt waren, wie er. Mit sichtlicher Freude erzählte er es oft, wie er manchmal früh morgens zu Saint-Saëns hinauspilgerte. Diesen fand er wohl noch im Bett, aber nicht schlafend, sondern mit einer Bachschen Partitur beschäftigt, und dann ging es sofort an das Studium der Kantaten des grossen Meisters.

Er hatte auch einen kleinen gemischten Chor gegründet, der sich zuerst im Atelier des Malers Ary Scheffer versammelte, und mit dem er den „Paulus" von Mendelssohn und Chöre von Bach und Händel einstudierte.

Stockhausen blieb nicht lange an der Bühne; der Konzertgesang entsprach seiner ganzen künstlerischen Beanlagung mehr. Auch war das Organ nicht besonders kräftig. Garcia hatte die Stimme hauptsächlich für Koloraturgesang ausgebildet. Schon an der Opéra-comique machte der Baritonist Faure Stockhausen darauf aufmerksam, dass er gewissen Rollen nicht ganz gewachsen sein würde, wenn er nicht mehr Bruststimme anwendete. Dieselbe Erfahrung machte er dann, als er in Deutschland grössere Oratorienpartieen übernahm. Mit eisernem Fleisse machte sich Stockhausen an dieses neue Studium, bis er allen Anforderungen gerecht wurde.

Zu jener Zeit wurde der Sänger auch mit Clara Schumann, Joachim und Brahms näher bekannt; er trug viel zur Verbreitung der Lieder von Schumann und Brahms bei, und der letztere hat ihm auch seine Magelonen-Romanzen gewidmet.

Aber auch diese Wirksamkeit genügte dem rastlosen Eifer des Künstlers nicht. Im Jahre 1862 übernahm er die Leitung der philharmonischen Konzerte und der Singakademie in Hamburg und sowohl da, wie besonders in Berlin als Leiter des Sternschen Gesangvereins (1873—78) wusste er mustergültige Aufführungen zustande zu bringen.

Ein schöner Zug im Charakter Stockhausens war es, dass er immer bemüht war, auch die weniger Bemittelten mit den Meisterwerken der Tonkunst bekannt zu machen. Bereits in Hamburg veranstaltete er populäre Konzerte und auch in Frankfurt wiederholte er öfters solche Veranstaltungen.

Den letzten Abschnitt seines Lebens verbrachte der Meister in Frankfurt a. M., zuerst als Lehrer am Hochschen Konservatorium, sodann als Leiter der von ihm selbst gegründeten Gesangschule. Hier hatte er nun Gelegenheit, während mehr als 20 Jahren seine Prinzipien konsequent durchzuführen und auf Grund seiner reichen Erfahrung, seines bedeutenden Wissens und Könnens Schüler heranzubilden, von denen manche zu den ersten Künstlern gezählt werden.

Stockhausens Bedeutung ist in mehrfacher Hinsicht eine grosse zu nennen. Als Sänger hat er dem deutschen Konzertgesang neues Leben eingeflösst, einen frischen Impuls gegeben. Er hat einmal gezeigt, dass bedeutende technische Fertigkeit sich ganz gut mit Phantasie und Tiefe des Ausdrucks vereinigen lassen. Er bewies ferner, dass der Konzertsänger ebenso dramatisch wirken könne wie der Bühnensänger, z. B. in einer Partie wie der „Elias", oder auch in einem Liederzyklus wie „Die schöne Müllerin" oder die „Winterreise", die Stockhausen zu einer ergreifenden Tragödie zu gestalten wusste. Für den Schumannschen „Faust", für den Bachschen „Christus" hat er Töne gefunden, wie seitdem niemand mehr. Seine Stimme war nicht gross, aber so wohlgebildet, der Ton so edel und von so warmem inneren Leben getragen, dass er die Zuhörer in Begeisterung versetzte.

Ebensogross wie als Sänger war Stockhausen als Vortragsmeister. Mit der peinlichsten Sorgfalt, dem liebevollsten Eindringen in die Komposition studierte er seinen Schülern schwerere Lieder, Oratorienpartieen, Arien von Mozart und Beethoven ein. Er suchte auch die Schüler möglichst in das ganze Werk einzuführen. Wurde die Aufführung eines grösseren Oratoriums angezeigt, etwa der „Missa Solemnis" oder der „Faustszenen", so wurden in der Chorstunde die bedeutendsten Chöre durchgenommen, und die jungen Sänger teilten sich ebenfalls in die verschiedenen Soli. Nie duldete er, dass ein Schüler seine Zeit mit einem minderwertigen Werke verliere.

Bevor man allerdings an das Studium von Partieen ging, mussten die Elemente sitzen. „Sie können ja das ABC noch nicht," sagte er oft ärgerlich, wenn ein junges Mädchen das ts undeutlich oder lispelnd aussprach. Er wusste auch, dass ein zu frühes Studium von Arien und Liedern für die junge Stimme nur verderblich sein konnte. Vor allen Dingen wollte er die jungen Leute nicht einfach dressieren. Der Schüler sollte selbständig werden. So verlangte er denn auch eine gute musikalische Vorbildung und liess die Anfänger längere Zeit zweistimmige Übungen von J. J. Fux, Wüllner, Kanons von Cherubini und dgl. singen. Erst wenn der Schüler musikalisch sicherer geworden war, der Ton frei und rein ansprach, die Atemführung ruhig war, ging es an das Studium schwererer Aufgaben. Zugleich wurde die Aussprache aufs strengste von allen Fehlern gereinigt. „Von der Deutlichkeit der Gebilde, der An- und Einsätze, hängt nicht nur der schöne, sondern auch der durchgeistigte Ton ab". Solche Sätze wiederholte er oft in Wort und Schrift und wurde nicht müde, auf die Wichtigkeit des Studiums der Sprachelemente hinzuweisen.

Noch einige Worte über den Chordirigenten. In den sechziger Jahren schrieb Joachim an einen Freund: „Ich muss noch hinzufügen, dass Stockhausen Chorsachen mit Enthusiasmus einstudiert." Diesen Enthusiasmus behielt Stockhausen bis in sein spätes Alter. Noch in den letzten Jahren führte er seine Sängerschar mit einem merkwürdigen Feuer an. In allen Stilarten war er zu Hause: ob Palestrina, Bach, Beethoven, Brahms gesungen wurde, immer musste man sich sagen: so muss es sein.

Seine Grundsätze hat Stockhausen mehrfach schriftlich fixiert. Vor allem ist sein Hauptwerk, die „Gesangsmethode" zu nennen, das Ergebnis reicher praktischer Erfahrungen, die Frucht ernster wissenschaftlicher und historischer Studien. Dann die kleine Schrift: „Das Sänger-Alphabet", die Einleitung zu den Kanons von Cherubini, mehrere Artikel über Reform des Schulgesanges usw.

Stockhausen hat wie alle bedeutenden Männer ebensoviele Gegner als Freunde gehabt. Alle werden zugeben, dass wir mit ihm einen Künstler verloren haben, der mit eisernem Fleiss, mit strengster Selbstkritik nur das Edelste und Wahrste in der Kunst gesucht und erstrebt hat. Seine Schüler aber werden ihm auf ewig ein treues und dankbares Andenken bewahren.

OFFENER BRIEF HANS RICHTERS AN DEN HERAUSGEBER DER „MUSIK“

„The Firs“, Bowdon, Cheshire 10. Okt. 1906.

Sehr gehrter Herr Collega!

Es hat sich über mein und der Wiener Philharmoniker Verhältnis zu Hugo Wolf eine Legende gebildet, die sich mit der Zeit zu einer Lügende ausgebildet hat. In der Festschrift der Hugo Wolf-Feier in Stuttgart, Oktober d. J., werden Behauptungen aufgestellt, denen ich weniger im eigenen als vielmehr im Interesse der Wiener Philharmoniker widersprechen muss. In der Festschrift heisst es: „Ein einzigesmal hörte der Tondichter sein Werk, aber unter welch unwürdigen Umständen! Er hatte es vertrauensselig den Wiener Philharmonikern eingereicht, von denen er doch wissen musste, dass sie die traurige Rolle grundsätzlicher Rückständigkeit spielten; hatten ja die Herren einen Meister wie Bruckner in seiner eigenen Heimat aus Angst vor der Presse verfemt. Dazu kam noch, dass die Programme der philharmonischen Konzerte von Wolf selbst scharfen Tadel erfahren hatten. Natürlich wurde Penthesilea abgewiesen. Allein man wählte eine unschöne Form der Ablehnung; der Gegner sollte gedemütigt werden. Am 15. Oktober 1886 fand eine Probe statt, der Wolf natürlich beiwohnte, übrigens von den Musikern ungesehen. Der Dirigent liess das Stück lieblos und verzerrt bis zu Ende spielen. Schallendes Gelächter von seiten des Orchesters. Und der Dirigent fügte noch überdies kränkende Worte hinzu. So hörte Wolf seine Penthesilea.“

Hugo Wolf hatte die Ouvertüre nicht „vertrauensselig eingereicht“, sondern mir privatim vorgespielt. Ich sagte ihm sofort ganz offen, dass das Werk in der damaligen Form keine Aussicht habe, in den philharmonischen Konzerten aufgeführt zu werden. (Siehe „Musik“, 2. Dezemberheft 1904.) Auf seine Bemerkung, dass er das Stück gerne hören möchte, sagte ich ihm das Durchspielen in einer Probe zu; doch müsse er ungesehen bleiben, weil zu den philharmonischen Proben niemand Zutritt habe. Zu einer Abstimmung liess ich es gar nicht kommen, weil ich das Stück nur aus Gefälligkeit für Hugo Wolf durchspielen liess, der — wie er mir sagte — noch nie ein von ihm instrumentiertes Werk erklingen hörte. Den Vorwurf der Lieblosigkeit ignoriere ich, weil ich auf persönliche Beleidigungen nicht erwidern will; aber gerne möchte ich erfahren, wie man ein Stück beim ersten Durchspielen verzerrt bis zu Ende spielen kann. Wie macht man das? Die Musiker, die mit dem Lesen eines neuen Stückes vollauf beschäftigt sind, haben wahrlich keine Zeit zu Privatspässen, die übrigens weder vom Dirigenten noch von der übergrossen Majorität der Mitwirkenden geduldet würden. Das „schallende Gelächter“ ist eine starke Übertreibung. In einer Gesellschaft von über 100 Personen sind immer einige Unbesonnene, die nicht bedenken, dass ihre Unarten der ganzen Körperschaft zum Nachteil gereichen;

es sind niemals die Tüchtigen und Vortrefflichen, sondern immer nur die Mittelmässigen, die ihrer Nichtigkeit durch kecke Vordringlichkeit eine Wichtigkeit geben möchten. Solche Wichte gibt's in jedem Orchester. Der Satz von der Demütigung des Gegners ist eine „Umkehrung", aber keine richtige. Was Hugo Wolf als Kritiker vor dieser Probe über die Programme der philharmonischen Konzerte geschrieben hat, ist mir und den Philharmonikern nicht aufgefallen; aber nach dieser Probe hat er uns nicht geschont. Die „kränkenden Worte" halte ich auch heute noch aufrecht. Hugo Wolf war damals Rezensent im „Salonblatt" und schrieb scharfe Artikel über Brahms; nach dem Durchspielen der Ouvertüre sagte ich vernehmbar zu meiner Umgebung: „Der Komponist dieser Ouvertüre hat nicht das Recht, über einen Meister, wie Brahms, so respektwidrig zu schreiben." Ich hätte übrigens diese Bemerkung unterdrückt, wenn ich gewusst hätte, dass der Komponist in Hörweite stand; denn es konnte nicht meine Absicht sein, den begabten Mann persönlich zu kränken.

Ist diese „Penthesilea"-Affaire stark übertrieben und entstellt, so ist alles, was über das Verhältnis zu Bruckner geschrieben ist, geradezu unwahr. Ein Einblick in die Programme der Wiener philharmonischen Konzerte wird beweisen, dass keine Konzertgesellschaft der Welt so oft und so viele Werke Bruckners zur Aufführung brachte, als die Philharmoniker während der Zeit meiner Wirksamkeit in Wien, von 1875—1899. Bruckner hat dies mündlich und schriftlich anerkannt; die Briefe sind teils im Archiv der Wiener Philharmoniker, teils in meinem Privatbesitz. Einmal wählte der originelle, naive Meister eine wunderliche Form seiner Anerkennung. Nach der Aufführung seiner Symphonie — ich glaube es war die „Achte", die allein das ganze Programm ausfüllte — wartete der Meister beim Ausgangstor mit 48 dampfenden Krapfen (es war gerade Faschingszeit), die wir dann gemeinsam daheim verspeisten. Nur mit der Erstaufführung der „Siebenten" ging Bruckner an den Philharmonikern vorbei nach München. Als Grund gab mir Bruckner an: „ich kann in Wien nichts mehr aufführen lassen, weil mich der Hanslick und seine G'sell'n so verreissen, dass ich keinen Verleger find'." (Siehe „Musik", 4. Jahrgang, 2. Novemberheft, S. 304.) Ich behaupte, dass auch keiner meiner dirigierenden Kollegen so viel und oft Bruckner dirigierte, als ich in den Jahren meiner Wiener Tätigkeit; jetzt mag mir Bruckners vortrefflicher Schüler, Ferdinand Löwe, nachgekommen sein. Ich habe Bruckner auch in England mit gutem und stets wachsendem Erfolge eingeführt: keine Season ohne ein Bruckner'sches Werk. Meine Wirksamkeit ist allerdings nicht so aufdringlich, als es vielleicht einige Heissporne wünschen; aber ich habe auf meine Weise zahlreiche Freunde für Bruckners Werke gewonnen. Der Vorwurf der „grundsätzlichen Rückständigkeit" der Wiener Philharmoniker ist nicht stichhaltig; so lange ich die Ehre hatte, die philharmonischen Konzerte zu dirigieren, wurde kein Werk von Bruckner zurückgewiesen „aus Angst vor der Presse".

Sehr geehrter Herr Collega, wenn Sie Lust und Raum für diesen länglichen Artikel haben, so bringen Sie ihn „ungestrichen" und unverändert. Ich ereifere mich nur wegen den braven Künstlern, die ich so lange dirigierte; für mich selbst würde ich keine Zeile schreiben, denn gegen Verleumdungen und Lügen tröste ich mich mit einem stets bewährten Goethe'schen Kraftspruche; die Verfasser und Verbreiter von Lügen und Verleumdungen mögen ihn im „Götz von Berlichingen" nachlesen — ohne Trommelwirbel!

Hochachtungsvollst

Hans Richter

BÜCHER

10. **Carl Hagemann: Aufgaben des modernen Theaters.** (Bd. 17 der Monographieensammlung „Das Theater".) Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1906.

Hagemann fasst seine bekannten Grundsätze und Anschauungen über Theaterkultur noch einmal kurz zusammen. Sein Büchlein ist wie ein Programm, das der Mannheimer Intendant bald in der Wirklichkeit erproben kann. Möge es ihm glücken, seine trefflichen Gedanken in erfolgreiche Taten umzusetzen!

„Die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst ging nicht vom Hoftheater und nicht vom Stadttheater aus. Der Hof kam vor lauter Splitterrichtereien und der Pächter der städtischen Bühne vor lauter Erwerbssinn nicht zu freier künstlerischer Entfaltung der in der dramatischen Kunst und in der deutschen Schauspielergilde schlummernden Kräfte. Die Lösung fortschrittlich-ästhetischer Aufgaben, deren wir uns im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts zu erfreuen hatten, wurde nicht an den Stadttheatern und nicht an den Hoftheatern geleistet — sie fanden ihre Zuflucht in ganz besonderen Unternehmungen: in Ausnahme-Theatern. Die Meininger Gastspiele, die festlichen Aufführungen in Bayreuth und die Höhenkunst des Berliner Deutschen Theaters gaben neuartige bühnenkünstlerische Werte hinaus und zeigten an erhabenen Beispielen, was hier dem deutschen Kulturmenschen not tat. Und genau so ist es noch heute." Von hoher Warte schaut Hagemann mit richtigem historischem und künstlerischem Blick und beurteilt daher auch Erscheinungen wie die Meininger und Reinhardts Bühne, die flache wetterwendische Modeansicht zuerst bejubelte, hernach verdammte, durchaus gerecht. Hagemann hebt das innere Wesen, nicht bloss den schönen Schein solcher Richtungen hervor. Daher wird er auch von Wiesbadens leerem höfischen Prunk nie geblendet. Neben Reinhardts Bühne misst Hagemann auch dem Theater von Otto Brahm Kulturbedeutung bei. Aber der Satz: „Berlin hat jetzt die Nachfolge von Bayreuth und Meiningen angetreten" scheint mir übertrieben. Bayreuth ist überhaupt unvergleichlich in jeder Hinsicht; Meiningen führte einen grossen künstlerischen Gedanken, den der Unterordnung des Einzelnen unter den Willen des Kunstwerks durch; Berlin bot bisher nur sehr beachtenswerte Einzelversuche. Aber an eine völlig reine und echte Berliner Theaterkultur, die dauernde Werte schafft, glaub ich nicht. Wagner wusste nur zu genau, dass im Grosstadtgetriebe wahrhaft hohe Bühnenkunst niemals gedeihen kann. Es fehlt dafür die ruhige, feste, sittliche Grundlage.

Hagemann hält die städtische Schaubühne mit einem Intendanten für die glücklichste Einrichtung unsres gegenwärtigen Theaterwesens. Die städtische Verwaltung gibt dem Unternehmen die nötige Sicherheit. Der Leiter der Bühne ist von den Rücksichten des höfischen Intendanten frei; die Erwerbsgier und Gefahr des Pächters, dem gewöhnlich das Stadttheater überantwortet wird, fällt für ihn weg. Also ist die Bahn frei für echt künstlerische Grundsätze einer sachverständigen Leitung. Das Mannheimer Theater hat diese allerdings denkbar beste Einrichtung. Ob sie sich bewährt, wird Hagemann bald erfahren. Auch hier tut die Persönlichkeit alles und gibt zuletzt den Ausschlag. Schliess-

lich gelangen wir doch immer wieder zu dem Satze: das gute Theater ist immer ein Ausnahmetheater und kann überall erstehen, wo ein zielbewusster künstlerischer Wille sich allen Hemmnissen zum Trotz siegreich durchsetzt. Prof. Dr. Wolfgang Golther

11. Walter Niemann: Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart in 20 farbigen Tafeln. Verlag: Bartholf Senff, Leipzig.

Darstellungen von Entwicklungen eines Kunstzweiges in graphischer Form sind ziemlich selten. Ich erinnere mich aus der letzten Zeit ausser dem hier besprochenen Tafelwerk nur einer sehr übersichtlichen Geschichte der Literatur von Cäsar Flaischlen. Nun kommt uns Dr. Walter Niemann mit einer Geschichte der Musik in 20 farbigen Tafeln. Seine Arbeit zeigt dem oberflächlich Beobachtenden eine ziemlich objektive Behandlung des ungeheuren Stoffes; derjenige aber, der tiefer zu schauen vermag, sieht deutlich, dass der Verfasser hier seine persönlichen Anschauungen dokumentiert hat, dass er besondere Schulen und Richtungen, Gruppen und Klassen, Parteien und Einflüsse, Verknüpfungen und Verzweigungen findet, und so zu Ergebnissen gelangt, die einen stark subjektiven Standpunkt erweisen. Unterstützt wird der Verfasser durch sein umfassendes Wissen, das nicht nur auf die deutsche Musik allein beschränkt bleibt; er gibt eine ausserordentlich gelungene Übersicht über die Entwicklung der Musik auch bei fremden Völkern und verschafft uns einen ausgezeichneten Einblick in die Entwicklungen und die Schulen ausserdeutscher Kunst. Dem Wunsche des Verfassers am Schlusse seines Vorwortes, man möge erkennen, dass „der Streit um einzelne Richtungen oder Individualitäten im Hinblick auf den Entwicklungsgang im Grossen als nichtig erscheint", und dass das Erfassen der notwendigen Entwicklungen „allein ein sicheres, ungetrübtes Urteil über die Erscheinungen der neueren Zeit zu bilden vermag", wird jeder unbedenklich zustimmen. Jedenfalls ist die Idee Dr. Niemanns ebenso vortrefflich wie originell: wir haben jetzt eine Musik vor uns, die man auch sehen kann. Der gewaltige Stoff ist glücklich diszipliniert, von der mühseligen Arbeit Niemanns verspürt man wenig und nimmt sein fertiges Ergebnis mit Dank entgegen, zumal es sich in vornehmer Ausstattung zu einem billigen Preise präsentiert. Dass sich das Ganze bequem geniessen lässt, dass die Orientierung mit ungewöhnlicher Schnelligkeit vor sich geht, dass eine auch nur flüchtige Beschäftigung genügt, um ein klares Bild der Entwicklung unserer Kunst vom Anfang an bis auf den heutigen Tag zu gewinnen, ist wohl das schönste Erträgnis dieser Tabellen, deren Anschauungswert sie zu einem leicht verständlichen Lehrmittel macht. Es scheint mir ausser Frage, dass diese Musikgeschichte sich bald die Schulen erobern wird, wohin sie meines Erachtens in erster Linie gehört. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

12. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XIII. Jahrg. II. Teil. A. Poglietti, F. T. Richter, G. Reutter d. Ä. Klavier- und Orgelwerke. Verlag: Artaria & Co., Wien 1906.

In seiner Einleitung wirft der Bearbeiter, Hugo Botstieber, einen kurzen Blick auf die ältere Wiener Klavierschule und den Einfluss, den sie auf das übrige Deutschland gewonnen. Froberger, Kerl und Pachelbel sind von Bedeutung für J. S. Bach gewesen und neben den W. Ebner, Fux, Georg und Gottlieb Muffat stehen die Männer, denen der vorliegende Band der „Denkmäler" eingeräumt ist. Über Poglietti hat Botstieber wesentliches und neues urkundliches Material nicht beibringen können; Poglietti ist wohl Italiener gewesen; 1661 war er Organist (in der Hofkapelle); als „Hoff-Organist" wird er 1678 genannt. Er starb 1683 bei der Belagerung Wiens durch die Türken. Mehr hat der Herausgeber über Richter mitzuteilen, der angeblich 1649 zu Wien geboren wurde,

was B. mit guten Gründen bezweifelt; wahrscheinlich stammte Richter aus Würzburg. 1683 war er Hof- und Kammerorganist und als solcher vielleicht Nachfolger Poglietti's. Er unterwies die Kinder Leopolds I. in der Musik und sammelte auch Schüler von auswärts in beträchtlicher Zahl um sich, wie u. a. Mattheson bezeugt. 1707 empfing Richter das Bürgerrecht der Stadt Wien. 4 Jahre danach starb er. Die Angaben Botstiebers über Georg Reutter verbessern einige Stellen in Stollbrocks Darlegungen über Reutter in der Vierteljahrschrift f. M. VIII. S. 191ff. Reutter wurde 1656 geboren und soll 1686 Organist bei St. Stephan geworden sein, was nicht unbedingt erwiesen ist. Jedenfalls war er 1694 im kirchlichen Dienst als Expektant auf die Stelle des Theorbisten Or. Clementi und heiratete bald darauf. 1701 wurde er auch kaiserlicher Organist. 1712 wurde Fux erster, kurz darauf Reutter zweiter Kapellmeister zu St. Stephan; den Posten vertauschte er 1715 mit dem Fux', der damals Hofkapellmeister wurde. 82 Jahre alt starb Reutter am 29. August 1738. Fux rühmt von ihm, Reutter habe „alzeit virtuose Dienste geleistet, und sonderbahr mit accompagnierung bey dessen Opern sich signalisiret". Aus der Zahl der von den drei Komponisten hinterlassenen Arbeiten ergibt sich ein ziemlich klares Bild ihres Wirkens. Von Poglietti stammen 12 Ricercari in den Kirchentönen. Wie diese weit verbreitet war seine Suite „Rossignolo"; geschrieben wurde das der Kaiserin Eleon. Magdalene Theresia gewidmete Werk i. J. 1677. Die Ricercari sind für die Orgel, die Suite für Klavier bestimmt. Eine andere Suite betitelt sich „Sopra la ribellione di Magheria"; hier und in einem Capriccio „vber das Henner vnd Hannergeschrey", das in den beiden Themen eine lustige realistische Darstellung erfährt, findet sich also programmatische Musik, wie sie insbesondere der französischen Klaviermusik, die damals grosse Bedeutung für die deutsche besass, nicht fremd war. Von einer zahlreichen Sammlung weiterer Klavierstücke Poglietti's gibt Botstieber sodann einen nur vorläufigen Bericht. Von demselben Meister sind noch andere Instrumentalstücke und Vokalwerke erhalten. Richters Schaffen erstreckte sich vornehmlich auf die dramatische und geistliche Musik. Der Bericht zählt das ausserdem erhaltene von Richters Werken auf: eine Sonate à 7 St., einige Balletti à 4 und 5 St. und Klavier- und Orgelwerke. Eine genaue Liste der Werke Reutters ist nicht herzustellen, da die Angaben der Kataloge zwischen ihnen und denen des jüngeren R. häufig nicht unterscheiden; manchmal lässt sich freilich durch beigesetzte Jahreszahlen die Urheberschaft feststellen. Botstiebers Untersuchungen ergänzen in manchem Punkte die Seifferts in seiner Neuausgabe des Weitzmannschen Werkes „Geschichte des Clavierspiels", da diesem ein Teil des Materials (auch B. selbst hat nicht alles vorhandene einsehen können) unbekannt blieb. Bedeutungsvoll ist die Arbeit der drei Meister, wie ihrer ganzen Zeit, am Ausbau der Suiten-Form. Das einzelne kann hier nicht berührt werden. Poglietti steht ganz im Dienste seiner Programme und zersprengt die Form, so dass kaum noch eine Erinnerung an die Grundgestaltung der Suite bei ihm mehr erscheint. Es steckt ungemein viel an interessanter und auch wertvoller Musik in diesem Bande, der hiermit nachdrücklichst den Liebhabern der älteren deutschen Kunst empfohlen sei. Poglietti's Schöpfungen werden wegen der Fülle technischer Probleme, die in ihnen erscheinen, auch dem modernen Klavierspieler noch erheblichen Nutzen bringen können. Prof. Dr. Wilibald Nagel

13. **Richard Fricke**: Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Cello. op. 1. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Dieses von der Preussischen Akademie der Künste mit einem Staatspreis der Mendelssohn-Stiftung ausgezeichnete Werk macht einen ganz vortrefflichen Eindruck. Der Komponist, der einen schönen Quartettsatz schreibt, hat eine starke melodische Ader. Stellen wie z. B. das Tranquillo der Romanze fallen nicht jedem ein. Eine gewisse Weitschweifigkeit verrät den Anfänger; mit der Natur der Streichinstrumente ist

der junge Komponist gut vertraut. Im Finale, dessen Einleitung das Hauptthema der Romanze noch einmal aufnimmt, machen sich ungarische Einflüsse geltend, während sonst in diesem Quartett, namentlich dem ersten Satze manches an Mendelssohn gemahnt.

14. **A. d'Ambrosio:** Concerto pour Violon. op. 29. Edition avec accompagnement de Piano. Verlag: Paul Decourcelle, Nice.

Der Komponist, von dem wir bisher nur eine Anzahl kleiner, sehr gefälliger Vortragsstücke für Violine erhalten haben, zeigt in diesem Konzert, dass er auch für grössere Formen Gestaltungskraft und Ideen hat. Das sehr violinmässig geschriebene Werk, dessen äussere Form dem ersten Konzert von Bruch nachgebildet ist, verdient entschieden Beachtung. Die Instrumentation namentlich des pikanten Schlussatzes scheint etwas reichlich dick zu sein, doch liesse sich dem ja wohl abhelfen. Die Einleitung des Werkes weist einen grossen Zug auf.

15. **August Jung:** Sonate in h-moll für Pianoforte und Violine. op. 2. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

Ein gedankenreiches Werk; der Komponist, der wohl nicht immer den richtigen Ausdruck für seine Ideen gefunden hat, weiss in allen vier, etwas ausgedehnten Sätzen wirklich etwas zu sagen. Das Studium des für beide Instrumente schwierigen Werks lohnt sich entschieden.

16. **G. Fitelberg:** Sonate No. 2 für Pianoforte und Violine. op. 12. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Formvollendet und inhaltsreich. Drei knappe Sätze. Eine interessante Taktstudie ist das Intermezzo, in dem jeder Takt von dem vorigen abweicht (5/4, 2/4, 4/4, 3/4), ohne dass man den Eindruck des Gesuchten erhält. Der Komponist gehört zu dem Kreise junger polnischer Komponisten, die sich bemühen, in der Musik sich nicht russifizieren zu lassen; bei Fitelberg ist deutscher Einfluss unverkennbar.

17. **Karl Goepfart:** Trio für Klarinette, Fagott und Klavier. op. 75. Verlag: Joh. Sernau, Weimar.

Drei knappe, gut gearbeitete, melodiöse Sätze, dankbar für alle drei Spieler; am gelungensten ist wohl der Mittelsatz. Eine Übertragung der Klarinettenstimme für Violine, wodurch das anmutige Werk in Dilettantenkreise hätte dringen können (das Fagott kann ohne weiteres durch Violoncell ersetzt werden) liegt leider nicht bei.

Prof. Dr. Wilh. Altmann

18. **Alexis Hollaender:** Variationen über ein Thema von Franz Schubert für zwei Klaviere. op. 61. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Die an wirklich guter Musik nicht allzu reiche Literatur für zwei Klaviere ist mit diesem, weder sonderlich schwierigen noch umfangreichen Variationenwerk um ein gutes Stück bereichert worden. Dem Verfasser, der das Thema einem der nachgelassenen Ländler Schuberts entnommen, ist es gelungen, dieser einfachen Melodik die verschiedenste Beleuchtung zu geben und sie überaus reizvoll auszugestalten.

19. **Halfdan Cleve:** Ballade für Pianoforte, Es-dur. op. 8. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der norwegische Komponist hat mit seinen früheren Werken bereits Proben eines starken Talentes gegeben. Sein op. 8 schlägt in dieser Beziehung nicht aus der Art, wenn auch das technisch schwere Stück eine thematisch sorgfältigere Durcharbeitung und grössere Steigerung in der Coda hätte vertragen können.

20. **Agathe Backer-Groendahl:** Lettere Fantasistykker. op. 63. — Deux Morçeaux de Salon. op. 64. Edition Brodrene Hals, Krystiania.

Die Klavierstücke der fruchtbaren Komponistin sind von jener glatten Wohlanständigkeit der besseren Salonmusik.

Adolf Göttmann

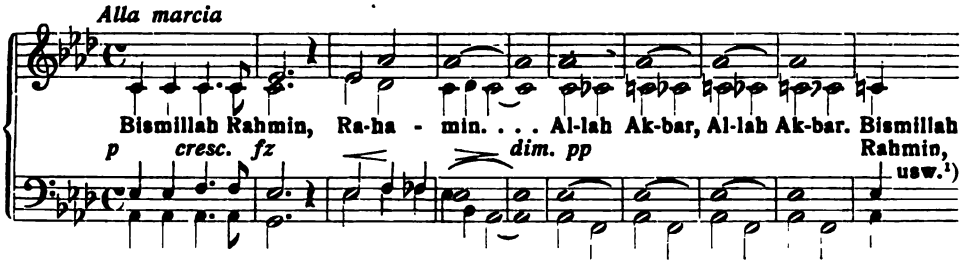
Aus fremden Zungen

ACADEMY (London) 1906, No. 1784/85. — H. C. Colles wendet sich in einem Artikel „Ears to hear" gegen die immer mehr um sich greifende Sitte, den Besuchern der Konzertsäle in den Programmbüchern Bruchstücke oder kleine Analysen der zur Aufführung gelangenden Werke zur Erläuterung zu geben. „It is dreadful to see people at a concert, their faces buried in a score, imagining that they are improving their knowledge, while the music goes by them almost unheard." — Derselbe Autor veröffentlicht zwei lesenswerte Essays: „Words and songs" und „Silence". — Es finden sich ferner folgende beachtenswerte Aufsätze in den Heften: „The Promenade Concerts"; „Schuberts unfinished symphony"; „School songs"; „The Amateur"; „The Hereford Musical Festival".

MUSICAL TIMES (London) 1906, No. 761/64. — Einen durch zahlreiche Illustrationen erläuterten Artikel über die „Uppingham School" bringt Dotted Crotched. — Aus dem Leben des, durch seine Beziehungen zu Mendelssohn besonders interessierenden, berühmten Geigers „Ferdinand David" (1810 bis 1873) werden mancherlei hübsche Einzelheiten mitgeteilt. David wurde in demselben Hause zu Hamburg geboren, in dem sein grosser Freund Felix Mendelssohn elf Monate früher das Licht der Welt erblickt hatte. David hatte bei seinem Auftreten in England grossen Erfolg, und wie sehr Mendelssohn dadurch erfreut wurde, beweisen die folgenden Zeilen aus einem Briefe an David: „Very rarely a success of my own has been so welcome to me as yours at your first appearance in London." David war auch als Freund Schumanns eifrig bemüht, dessen Kammer- und Orchestermusik populär zu machen. — Bertha Harrison führt ihre Abhandlung über „Musical prodigies" fort. — Dotted Crotched berichtet in der Artikelserie „Private Musical Collections" viel lesenswertes über „The Rev. F. W. Galpin's musical instruments." — Derselbe Autor schreibt über die Einführung von „Wagners Music in England". Die erste Aufführung einer Wagnerschen Komposition fand am 10. April 1854 durch die Amateur Musical Society statt. Die „Wagner novelty", die die letzte Nummer des Programms bildete, war der „Tannhäuser-Marsch". Die Aufnahme scheint eine ziemlich kühle gewesen zu sein, denn in der Musical World war u. a. darüber zu lesen: „The march of Herr Richard Wagner, the Mahomed of modern music, though eccentric, has some curious and striking points. It laboured under a great disadvantage, however... We cannot say, that is was entirely understood." — Anlässlich der Jubelfeier der Gründung der National Portrait Gallery in London werden Reproduktionen von dort befindlichen Portraits berühmter englischer Musiker gebracht. U. a. seien erwähnt: Madame Vestris (1797—1856); John Pyke Hullah (1812—1884); John Curwen (1816—1880); Arthur Seymour Sullivan (1842—1890); William Shield (1748—1829); Henry Rowley Bishop (1786—1855); Catherine Stephens (1794—1882).

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1906, No. 428/29. — F. W. v. Herbert teilt den folgenden alten arabischen Gesang mit — „An Arabic Sacred Chant" —

der einst von Osman Pascha's Truppen vor der Schlacht von Plewna angestimmt wurde. Der Text ist ein alter Koranspruch; es sind Worte, „with which the Moslem lays the burden of life, when it grows almost to much to bear, on Him whose principal attribute, in his eyes, is an infinite and endless mercy."



Ferner die Artikel: „Picture programmes"; „Seaside Music". — Edward J. Dent: „A new edition of Domenico Scarlatti". — Herbert Antcliffe: „The essentiality of rythm to music".

MUSICAL WORLD (London) 1906, No. 59. — Es sind zu erwähnen: Florence Farr: „Music in words". — Macaillay Fitzgibbon: „Famous flautists of the day". — Clwyd: „The Welsh National: Eisteddfod: A few afterthoughts".

THE MUSICIAN (Boston) 1906, No. 7/9. — W. Francis Gates berichtet über „The Music of Japan". Auf dem Gebiete der Musik werden durchgreifende Reformen eingeführt, und Japan ist heute bereit, auch darin „to adopt whatever is European, bitter though it may be". — Edith Sterling Nichols behandelt „Franz Peter Schubert and the German song forms". — Mary Venable setzt die Artikelserie über das Pedal fort: „The tragic pedal, the soul of the pianoforte: ‚The sostenuto pedal; Esthetic use of harmonics'". — Ernest Newman schreibt über „Bach and pictorial music". — Interessante Mitteilungen macht Carl Emil Seashore über das Tonoscope in seiner Anwendung beim Gesangsunterricht: „The Tonoscope and its use in the training of the voice". — Es sind ferner zu erwähnen: Raffaele Simboli: „Lorenzo Perosi and his sacred music". — Louis Arthur Russell: „A statement of the philosophy of singing from a modern viewpoint". — Leonard B. Mcwhood: „Recent progress in education in music". — Edward Burlingame Hill: The harmonic standpoint". — Karleton Hackett: „Song interpretation". — Mary Wood Chase: „Natural laws in piano technique".

MUSICAL REVIEW (San Francisco) 1906, No. 2/5. — Alfred Metzger wirft einen Rückblick auf das sich zu hoher Blüte entfaltende Musikleben in San Francisco vor der Katastrophe, durch dessen Lähmung auch das gesamte Musikleben Kaliforniens beeinflusst werde: „How recent calamity effects the musical life of California". Verfasser glaubt bestimmt annehmen zu können, dass „Oakland will undoubtedly become musical center of the North with the university of California as main support". — W. Francis Gates stellt Betrachtungen an über die „Sufferings of San Francisco musicians". — Die Hefte enthalten im übrigen ausführliche Erörterungen über musikalische Ereignisse in Kalifornien, die von fast nur lokalem Interesse sind.

[1]) Die Melodie beginnt hier von vorn und wird ad infinitum fortgeführt.

MUSICAL STANDARD (Chicago) 1906, No. 9/11. — B. Mathews geht auf Elgars „Apostel" näher ein: „A few first impressions of Elgars ‚Apostles'". Er schreibt u. a.: „Elgars ‚Apostles' is a work of such exquisite and intimate elaboration, of such subtle poetic conception, that no description of it in words can do it any justice whatever". — Harvey B. Gaul: „Niels W. Gade". Autor bedauert sehr, dass Gade heutzutage so wenig bekannt ist; er nehme eine hohe Stellung ein unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts und „was really the Hans Christian Anderson in music of Denmark. His melodies are piquant and pleasing, and his harmonies, unlike some of his neighbouring country man, Grieg, are never bizarre or weird. Grieg, it must be admitted, owed a great deal to the influence of Gade, although after life he did class Gade as a sentimentalist". — Einen lesenswerten Essay — „Concerning analytical programs and things" — veröffentlicht der bereits genannte B. Mathews. — Über das richtige numerische Verhältnis von Chor und Orchester schreibt Ebenezer Prout: „The proper balance of chorus and orchestra". — Eine Allegorie bringt Robert Foresman: „The story of a song". — Über „Unknown octaves of vibration" berichtet Ray G. Edwards. — Ein mit J. S. S. unterzeichneter Artikel behandelt „The characteristics of Spanish music". Das Nationalinstrument ist noch heute die Gitarre, wie schon vor hundert Jahren, und mit dem täglichen Leben des Volkes eng verschmolzen: „High-born Spanish maiden still delights in this harmonious instrument; the soldier takes it with him on his march, and the muleteer to cheer himself on his way over the mountains; the barber has one hung up in his shop with which he amuses himself waiting for a customer".

MUSICAL LEADER (Chicago), vol. XII. No. 3. — Das Moderne in der Musik behandelt Jaroslaw de Zielinski und gibt dabei einen kurzen historischen Rückblick über die polyphone Entwicklung der Musik, unter dem Titel: „A trend of modern composition." „It is one of the incontestible rights of art, without qualification, to live outside of the times."

MUSICAL COURIER (New York) 1906, No. 12/13. — Arthur M. Abell bespricht die Bayreuther Bühnenfestspiele 1906: „Bayreuth in 1906." — Blumenberg: „Zurich — Tracking Wagner Legends."

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1906, No. 13, 15/19. — Camille Mauclair: „Sensations récentes. I. Maurice Ravel. II. L'applaudissement au concert." Verfasser vergleicht die Musik Ravel's mit der Debussy's. Er sagt u. a., die Klaviermusik Debussy's habe nicht „cette ingénuité que l'art de Maurice Ravel offre avec une confiance si abandonnée . . . Ravel ne transpose pas en langage sentimental des impressions de nature: réellement, son piano imite les oiseaux du soir, ou l'eau courante etc. Le soleil le meurt pas au fond de ses paysages." — Lionel de la Laurencie widmet dem Leben und Schaffen eines vergessenen Künstlers „Louis Gabriel Guillemain" (1705—1770) eine umfangreichere Arbeit. Guillemain ist ein fruchtbarer Komponist und ein ausgezeichneter Violinvirtuose gewesen. Verfasser führt dreizehn bedeutendere Werke des Künstlers auf und erläutert sie in kurzen Analysen und Notenbeispielen. „Nous pourrions multiplier les exemples; ceux qui précèdent suffisent pour donner une idée de la virtuosité de Guillemain." — Unter dem Titel: „Prélude à une audition de Mozart" bringt Henry Maubel einen hübschen Artikel über das Auftreten W. A. Mozarts als siebenjährigen Knaben in Strassburg. Das „Journal de Strasbourg" veröffentlichte darüber am 19. Juli 1763 folgenden Bericht: „Avant-hier est parti d'ici Leopold Mozart avec ses deux merveilleux enfants. Il se rend à Paris et à Londres en passant par les principales

villes d'Allemagne. La jeune fille est âgée de onze ans et le petit garçon, qui s'annonce comme un génie sur le piano, n'a que sept ans. Les deux prodiges doivent à leur père, toute leur culture musicale. Leur intelligence est très développée." — Es sind ferner zu erwähnen: J. Écorcheville: „Corneille et la musique" (suite et fin). — G. Rouchès: „L'Italie musicale au XVIIIe siècle: Impressions d'un amateur francais, le Président Brosses." — M. Daubresse: „Un syndicat de femmes musiciennes" et „Quelques manifestations de l'émotion musicale". — P. de Stoecklin: „Ménage d'artistes" (Robert et Clara Schumann). — Adolph Jullien: „Un peintre mélomane: Fantin-Latour et la musique." — Jean Marcel: „Notes sur la musique Chinois."

LE JOURNAL MUSICAL (Paris) 1906, No. 14/19. — „A propos de l'Ode Funèbre et Triomphale d'Albert Doyen" von André Lamette. Verfasser gibt eine kurze Analyse des vom Pariser Publikum ablehnend aufgenommenen Werkes und sagt zur Erläuterung folgendes: „‚L'ode funèbre et triomphale' synthétise musicalement les diverses idées philosophiques dégagées par la mort d'un grand homme. C'est la Douleur, la Révolte contre l'implacable fatalité; c'est la douceur de la vie universelle, la gloire dans l'apothéose de l'éternité. En un mot c'est presque un conflit entre l'Humanité et la Destin." — Jacques Lemaire behandelt „L'amour dans le drame Wagnérien ‚Tristan et Iseult'". — Zu erwähnen sind noch die Artikel von Fernand Wilson: „L'œuvre de Solesmes" und „Le Rythme". — J. de Fays: „M. L. Jehin." — E. Tyr: „Les musiciens militaires." — Maurice Cierjot: „Le naturalisme en musique." Verfasser geht nach allgemeineren Betrachtungen auf Bruneau's Musik de l'Enfant Roi ein und bezeichnet sie, wie Bruneau's Musik im allgemeinen als „extrêmement claire, intensément vraie, elle a, dans les pages descriptives et dans les pages tragiques, une ampleur formidable, une variété, une richesse de coloris étonnantes."

LA FÉDÉRATION ARTISTIQUE (Bruxelles) 1906, No. 51. — Em. Ergo beschäftigt sich in einem längeren Artikel mit der Instrumentationslehre von „Berlioz (1843) =/= Gavaert (1885) = Berlioz-Strauss (1905)". Um den Standpunkt des Autors zu kennzeichnen, sei folgendes Zitat angeführt: „Quiconque désirerait se convaincre des erreurs de Richard Wagner et de M. Richard Strauss, au sujet des instruments dont ils usent, et abusent, n'aurait qu'à s'en rapporter à la partition d'orchestre de ‚Lohengrin' (introduction du 3e acte) où les cors et les trompettes à pistons changent à chaque moment: en sol, en mi, en sol, en mi, en ré. Ces erreurs fourmillent dans les œuvres de Wagner et de M. Strauss, malgré son étude (!) du livre de Gevaert, ne trouve rien de mieux à faire qu'à nous recommander la pratique d'une aussi grossière ignorance. N'a-t-il donc pas lu ce que Gevaert dit au sujet de ce procédé, à la p. 255 (les 7 lignes qui précèdent le § 103) de son cours méthodique d'orchestration?... Depuis vingt ans nous possédons le Prince Général pour l'étude rationnelle de l'instrumentation (le livre de maître Gevaert), mais personne ne l'y a vu. La meilleure preuve — et pas la seule — en est la publication de M. Strauss. Ces dates 1843 et 1905, surtout quand je pense à la lumière qui a éclairé le monde musical en 1885 comme un brillant météore, me suggèrent une expression, singulière sans doute, mais, jusqu'ici absolument ad rem: l'ignorance à travers la période 1843—1905."

ARS ET LABOR, MUSICA ET MUSICISTI (Milano) 1906, No. 7/9. — Der Artikel über „Bande musicali militari internazionali", durch zahlreiche hübsche Illustrationen erläutert, wird zu Ende geführt. Sehr originell ist die Zeichnung eines

nordamerikanischen Militärmusikers „Sousafon" blasend, „nuovo basso ideato dal maestro direttore Sousa", ferner die „Fanfara Inglese in costume storico" und ein „Suonatore di piva scozzese". — Sehr anschaulich werden in einem kleineren Aufsatz die Baulichkeiten und Einrichtungen des „Royal College of Music a Londra" beschrieben. Verfasser sagt von dem Museum und der grossartig angelegten Bibliothek des College: „Il Museo accoglie una preziosa collezione d'antichi instrumenti musicali offerti al Re stesso da Sir George Donaldson, che, eletto poi curatore onorario del nuseo stesso, s'interessò non solo del collocamento più razionale, in ordine d'epoca ed in ordine di nationalità, dei preziosi instrumenti; ma altresì s'incaricò della decorazione delle sale ... Quando avremo aggiunto che il Royal College of Music possiede anche una Biblioteca, che si mantiene alcorrente d'ogni più interessante publicazione moderna, pur espandendosi nella conquista, oramai quasi completa, del glorioso repertorio antico ..." — Ferner: „Il ‚Festival Mozartiano' a Salzburg"; „‚Madama Butterfly' al teatro dell'Opera di Budapest."

MUSICA (Buenos-Aires) 1906, No. 13. — Als erster Artikel in der Gruppe „Los Compositores Argentinos" erscheint eine Monographie von „Julián Aguirre." Von seinem künstlerischen Schaffen werden genannt „gran número de obras para piano, entre las que soleresalen la característica Danse de Belkiss y las deliciosas Intimas, una serie de romanzas para canto, una sonata para piano y violín, una Balada y un Nocturno, para violín, ejecutados recientemente con mucho exito." — Einen lesenswerten Essay bringt Antonio Barrenechea: „Federico Nietzsche y Ricardo Wagner". — Ferner „La Sinfonía Pastoral de Beethoven" con motivo de su audición.

WEEKBLAD FOR MUZIEK (Amsterdam) 1906, No. 28/40. — Es sind folgende Aufsätze hervorzuheben: W. J. de Wilde: „Divagaties over Kunst." — Mit J. B. unterzeichnet: „Charles Bordes en het muzikale streven in Frankrijk." — H. P. J. Textor: „Muziek in de Hedendaagsche Litteratuur." — Peter Spaan: „De ware Muziektheorie-Leer" und „Modern Kunstenaarschap". — Em. Ergo: „Jets over sommige Orgelregisters."

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1906, No. 13/18. — Egon von Komorzynski widmet „Robert Schumann, den tyske romantikern" ein Gedenkblatt. — Erwähnenswert sind ferner: „Utöfvar musiken inflytande på moralen?" — Knud Harder: „Bayreuth 1906." — Otto Andersson: „Sommarens svenskspråkiga sångfester." Derselbe Autor bringt die Fortsetzung seiner Abhandlung über „Inhemska musikstråfvanden i äldre tider" und schreibt über „Hornkapell eller stråkorkester."

ZENEVILAG (Budapest) 1906, No. 33/34. — Ludwig Hackl veröffentlicht unter dem Titel „Richard Wagner und die Entwicklung des Kunstgesanges" eine Studie, in der er sich mit dem Gesange des christlichen Zeitalters, der Florentiner Schule und Richard Wagner beschäftigt. Verfasser erörtert Wagners Idee: „den Gesang mit den Eigentümlichkeiten der deutschen Sprache in das richtige Verhältnis zu bringen" und fordert die ungarischen Musikkreise auf, Wagners Idee in der ungarischen Gesangskunst zur Geltung zu bringen.

MEDLEMSBLAD FOR „DANSK ORGANISTFORENING" (Kobenhavn) 1906, No. 32. — Jens Årsbo: „Præster og Organister i gammel Tid."

KRITIK

OPER

BERLIN: Das Königl. Opernhaus brachte nach einer Neueinstudierung der „Carmen“, mit der Leo Blech sich hier vorteilhaft einführte, eine Auffrischung des „Rigoletto“ unter Edmund von Strauss in höchst korrekter und sauberer Wiedergabe. Die Darsteller, unter denen Frl. Farrar als Gilda hervorragte, sangen italienisch, ein Versuch, der fast durchweg gelang und der wohl darum unternommen wurde, weil Enrico Caruso einige Tage darauf den Herzog von Mantua als erste seiner drei Gastrollen singen sollte. Der unvergleichliche Sänger ist in dieser Rolle hier früher schon einmal aufgetreten und bewundert worden. Auch in dem anspruchsvolleren Rahmen der Königlichen Oper siegte die vollendete Noblesse seiner gesanglichen und schauspielerischen Kunst. Die bewundernswerte Schulung seines Atems, die niemals die Grenzen des künstlerischen Adels überschreitende metallische Kraft und glanzvolle Schönheit seines Tenors bestrickte das Ohr, seine vornehme Sprachbehandlung und die wie selbstverständliche Mühelosigkeit seiner eminenten Gesangskunst riss alles hin. hx.

DRESDEN: Fast unmittelbar nach der Wiedereröffnung der Spielzeit brachte die Kgl. Hofoper bereits ihre erste Neuheit heraus, nämlich Eugen d'Alberts musikalisches Lustspiel „Flauto solo“. Der Erfolg war nur mässig, und das von Rechts wegen, denn das Werk hält mit desselben Tonsetzers prächtiger „Abreise“ keinen Vergleich aus, sondern steht hinter ihr an Erfindung, Fluss und Einheitlichkeit des Stils wesentlich zurück. Das liegt teilweise am Textbuch, das im ersten Teile allzu breit und späterhin allzu singspielartig ist. Der Komponist unterstreicht die Weitschweifigkeit der Exposition noch dadurch, dass er eine steife, geschraubte Deklamation verwendet, die alles andere eher ist als lustspielartig; und im zweiten Teile mangelt der Musik wieder die Eleganz, die feine Linie, durch die das musikalische Lustspiel gegenüber dem Singspiel gekennzeichnet sein müsste. Die unter Herrn Hagens Leitung stehende Aufführung war im allgemeinen ganz vortrefflich zu nennen; besonders verdient machten sich um sie Frau Wedekind sowie die Herren Scheidemantel, Rains, Rüdiger und Erwin. — Als erste „Sensation“ der neuen Spielzeit folgte Webers „Oberon“ in einer glanzvollen Neueinstudierung, deren Kosten sich auf 60000 Mark belaufen haben. Eine solche Freigebigkeit verdient zweifellos Anerkennung, es fragt sich nur, ob just „Oberon“ dasjenige Werk ist, dem sie zugute kommen darf, während andern Opern, wie „Zauberflöte“, „Freischütz“, „Tannhäuser“, die doch für den Spielplan von weit grösserer Bedeutung sind, die so dringend nötige Auffrischung noch vorenthalten wird. Denn so herrlich die „Oberon“-Musik in ihren Teilen auch ist, so wenig sagt das Werk im ganzen unserm modernen Empfinden zu, das nun einmal über die Elfen- und Ritterromantik endgültig hinausgewachsen ist. So sprachen denn der Dekorateur, der Maler, der Kostümkünstler und der Maschinenmeister an dem Abend das ausschlaggebende Wort. Es gab so viel zu sehen, dass man kaum zum Hören kam, obwohl Herr v. Schuch am Dirigentenpulte sass, der mit der Herausarbeitung der Ouvertüre die Kgl. Kapelle zu einem glänzenden Siege führte. In den Hauptrollen waren die Damen Kessler (rasch für Frau Wittich eingesprungen), v. d. Osten, Schäfer und die Herren v. Bary, Scheidemantel, Perron und Grosch beschäftigt. — Auch abgesehen von diesen beiden Neuheiten brachte die Spielzeit bereits manches Wertvolle. So den Tristan des Herrn v. Bary,

der in seiner anfangs weichen, dann aber machtvoll gesteigerten Anlage höchst wirksam war; sodann Frl. Delsartas Gastspiel als Elsa, bei dem die Darstellerin bedeutender erschien als die Sängerin. Ferner einen prächtigen neuen Wolfram von Eschenbach des Herrn Kiess, einen überraschend reifen, stimmlich ganz herrlichen Holländer des Herrn Plaschke, und endlich das zu wohlverdientem Engagement führende Debüt eines jungen Bassisten, Herrn Lankow, der als Sarastro eine stimmlich höchst bemerkenswerte und auch darstellerisch viel verheissende Leistung bot. — Im Residenztheater hat unter Rudolf Dellingers musikalischer Leitung die Operettensaison mit „Tausend und eine Nacht" mit der Johann Strauss'schen „Indigo"-Musik begonnen. Vortrefflich vorbereitet, hatte das Werk einen grossen Erfolg; auch Dellingers reizvolle „Chansonette" wurde mit wohl berechtigtem Beifall aufgenommen. F. A. Geissler

FRANKFURT a. M.: In der Einstudierung von Hector Berlioz' heiterer Oper „Beatrice und Benedict" — mit den Rezitativen F. Mottls an Stelle des früheren Dialogs — hat sich unser Operninstitut wieder auf seinen Rang besonnen, den es nicht voll eingeschätzt zu haben schien, als es sich kurze Zeit vorher mit einer neuen bald wieder verschwundenen Operette, „Die Inselbraut", Musik von F. Gellert, Libretto von C. Eckelmann befasste. Auch die Berlioz'sche Oper wird sich nicht lange halten können; die gänzliche Harmlosigkeit, zu der hier die Handlung von Shakespeare's Urtext verschrumpft ist, lässt kein dauerndes Interesse beim grossen Publikum aufkommen. Musikfreunde vom echten Schlage aber werden noch lange die Schönheit und geistreichen Reize dieser Tondichtung in dankbarem Angedenken behalten, vor allem das grosse Duett der Hero und Ursula mit den Stimmen der Mondnacht im Orchester. Dies „Notturno" und die realistische Komik der Doppelfugenprobe erzielten die verhältnismässig höchsten Erfolge. Reichenbergers vortreffliche Leitung, Gentner als Benedict, die Damen Kernic und Hensel-Schweitzer als Beatrice und Hero, die sicheren Chöre und die gefällige Aufmachung der sichtbaren Vorgänge trugen zur Aufführung das beste bei. Komplettiert — nicht stilvoll, aber doch vergnüglich — wurde der Theaterabend durch ein Ballettnovum „Die Altweibermühle" von Anna Hill, mit zweckdienlicher Musik von F. Baselt. Erwähnenswert ist ferner ein Gastspiel A. van Rooy's als Hans Sachs, und der Gewinn des Baritonisten Fr. Braun (Essen), sowie der Soubrette Frl. Seubert (Nürnberg); als Verlust buchen wir des Tenoristen H. Hensel Übergang an die Wiesbadener Hofbühne. Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Als im vorigen Winter dem Direktor unseres Stadttheaters — das in Wahrheit kein Stadttheater ist, sondern eine private Gründung Einzelner — zur Aufbesserung der bis dahin kläglichen Honorare der Orchestermusiker eine nicht unerhebliche staatliche Subvention zugesagt wurde, erbot sich der derzeitige Leiter des Theaters dazu, neue Opernvorstellungen zu billigen Preisen als Volks-Opernvorstellungen an Sonntag Nachmittagen zu veranstalten und sich so für diese Subvention zu revanchieren. Man dürfte diesen Gedanken mit Freuden begrüssen, denn solche Aufführungen könnten sehr leicht kulturellen Aufgaben dienstbar gemacht werden und von allerbester erzieherischer Wirkung sein. Je weitere Kreise des Volkes wir in unserer an geistigen Bestrebungen nicht allzu reichen Handelsstadt für die Musik und die Oper interessieren, je mehr Konkurrenz wir mit der Kunst dem Kunststück in Variété und Zirkus machen, desto besser. Wie viele gibt es in einer Grosstadt, denen es die Zeit und die Vermögenslage nicht gestattet, um 6 Uhr den Beruf auf sich beruhen zu lassen und die Opernhäuser aufzusuchen; und gerade unter diesen befinden sich wahrscheinlich Menschen von wertvollster künstlerischer Auffassungsgabe, Menschen, die in ihrem inneren Wesen der Oper näher stehen, als so mancher gewohnheitsmässige Theaterabonnent, der blasiert, teilnahmslos und ohne einen Funken von miterlebendem Enthusiasmus seinen

Abend absitzt. Hier, wo wir weder Studenten, noch Professoren, noch sonstwie ein regsames Publikum im Theater haben, täte uns eine Verbesserung des Publikums der Oper vor allem recht not; hier, wo immer alles sofort auf einen ziemlich äusserlichen Kultus der Person auszulaufen, möchte man gern auch einmal Ansätze eines Kultus der Kunst erleben. Und der Anfang dazu könnte gemacht werden, wenn es gelingt, für die Oper das Volk zu interessieren. Ob die Theaterleitung die Angelegenheit, die sie selbst freiwillig in Schwung gebracht hat, nun auch mit dem nötigen Ernste betreiben wird, bleibt abzuwarten. Der Anfang war nicht allzu vielversprechend. Volksopern, mit denen man um die Seele der Menge werben kann, sind eben nicht nur die bequemen, fest sitzenden und tantièmefreien kleinen Werke, die sonst als Lückenbüsser bei Repertoireschwierigkeiten einzutreten haben. Ich habe gewiss nichts gegen den „Waffenschmied" oder gar gegen den „Freischütz", aber ich meine doch, dass man wirksamer Propaganda gemacht hätte, wenn man mit Bedeutendem, etwa dem „Fidelio" begonnen hätte. Je naiver ein Publikum in musikalischen Dingen ist, desto fester klammert es sich zunächst an das rein Stoffliche, und da will mir Lortzing doch reichlich possenhaft erscheinen. Übrigens gab man beide Opern nur mit halbem Chor, mit kleinem Orchester und den „Waffenschmied" im Ganzen in einer recht klapprigen, unkünstlerischen Aufführung, bei der die „ersten" Kräfte durch ihre Lustlosigkeit bewiesen, dass sie erste Kräfte im höheren Sinn überhaupt nicht sind, während die zweite Garnitur allerdings besseres Wollen aber leider minderes Können mitbrachte. Im übrigen gab die Oper, die recht fleissig bei der Arbeit ist, einige erfreuliche Lebenszeichen von sich. Gustav Brecher brachte in einer Neueinstudierung eine sehr stimmungsvolle, scharf profilierte Aufführung der „Götterdämmerung" heraus, bei der eine musikalisch-dramatische Plastik erreicht wurde, wie wir sie seit den Zeiten Mahlers hier nicht mehr erlebt haben. Der junge Dirigent ist in der Tat der gute Geist unserer Oper geworden und zu seinem Besitz können wir uns nur beglückwünschen. Als neuengagiertes Mitglied stellte sich in der Rolle der Donna Anna Willa Kühnel vor, eine junge Sängerin, die den Sprung von der Operette zur Oper gewagt hat und ihrer Begabung nach auch wagen durfte. Übermässig beschwert mit den Ergebnissen höherer geistiger Funktionen erschien ihre Donna Anna ja keineswegs; immerhin offenbarte sie so viele stimmliche und musikalische Vorzüge, dass man von der Entwicklung dieses Talentes sich Günstiges versprechen darf. An drei Abenden stand Arthur Nikisch als Gast am Dirigentenpulte. Unter allen Gästen, die in ein Opernensemble hineinbrechen, scheint mir ein Gast am Dirigentenpulte immer noch der am wenigsten Gefährliche. Zumal, wenn es sich um einen Meister wie Nikisch handelt, der sich nicht darauf beschränkt, abends die Aufführung zusammenzuhalten, so gut oder so schlecht das zufällig gehen will, sondern der in eingehenden Studierproben volle künstlerische Arbeit leistet, von der jeder etwas lernen kann: die eingesessenen Kollegen, das Orchester, die Solisten und der Hörer, wenn er aufmerksam hinhört und nicht nur mit den Augen dem Dirigenten folgt. Am glänzendsten gelang es diesmal Nikisch mit den „Meistersingern", die er in ihrer ganzen Poesie, ihrer ganzen festlichen Pracht, ihrer gewaltigen Feierlichkeit unter voller Wahrung des Lustspiel-Grundtones hinstellte. Sehr interessant war die „Aida"-Auffassung Nikischs, die der gefeierte Dirigent auf Verdi selbst zurückführt, unter dem er einst in Wien als Geiger die Oper spielte. Weniger gut wollte es mit dem „Holländer" glücken, bei dem es selbst dem souveränen Dirigentengeist Nikischs nicht gelang, aller bösen Geister Herr zu werden, die sich gegen diese Aufführung verschworen zu haben schienen. Da missriet denn an allen Ecken und Enden etwas, bis Nikisch selbst die Lust verlor und die Sache gehen liess. Das Haus, das wochenlang vorher ausverkauft war, bereitete natürlich Nikisch Ovationen von südländischer Temperatur.

Heinrich Chevalley

KARLSRUHE: Die heurige Opernsaison wurde mit „Freischütz“ stimmungavoll eröffnet, dem in kurzen Abständen „Das Nachtlager von Granada“, „Die weisse Dame“, „Die lustigen Weiber von Windsor“ in recht flotter, zum Teil mustergültiger Aufführung folgten. Diese Opern boten vor allem unserm neu engagierten lyrischen Tenor, Herrn Jadlowker, reichlich Gelegenheit, seine glänzenden Stimmittel, seine noble Gesangsweise und musikalische Intelligenz im besten Licht zu zeigen. Allgemein freute man sich über das neue Fluidum und knüpfte daran die mannigfaltigsten Hoffnungen für die weitere Entwicklung unserer Oper. Es sollte jedoch anders kommen. Der zu Beginn der Saison krank gemeldete, von Breslau her als unsicher bekannte Tenorist Herr Matray schickte Absage über Absage. Die Jubiläumswoche kam, Knote als Tannhäuser, Bolz (Stuttgart) als Walther Stolzing mussten die Vorstellungen ermöglichen. Während Herr Jadlowker noch zweimal mit Erfolg den Florestan sang, zeigte der nunmehr als gesund gemeldete Herr Matray als Canio wohl darstellerisches Können, gesanglich aber immer noch ein krankhaft verschleiertes Organ, eine total verbildete Höhe. Er kann deshalb wohl nicht der Tenor sein, den wir hier nötig haben; speziell als Träger der hier seit Jahren stehenden Wagnertradition ist er direkt unmöglich, gerade so wie auch die neue hochdramatische Frau Klaus-Fränkel bei aller Anerkennung ehrlichen Wollens und landläufiger Routine keineswegs die Persönlichkeit ist, die wir für dieses Fach hier hatten und haben müssen. Soll das Prestige der Hofoper nicht noch mehr leiden, ist baldiger Ersatz dringend nötig. Wie wir hören, ist man auch bereits auf der Suche nach solchen.

August Hoffmeister

LEIPZIG: An der hiesigen Oper, deren Mitgliederbestand durch Engagement der sich verheissungsreich entwickelnden jugendlich-dramatischen Sängerin Frau Osborn-Hannah, der stimmbegabt-temperamentvollen Soubrette Frl. Fladnitzer, des in Stimme und Figur gleich heroischen Baritonisten Soomer und des allem Anschein nach vornehmstilkundigen Ober-Regisseurs Elmblad in recht erwünschter Weise ergänzt wurde, ist seit dem Wiederbeginn der Saison schon eifrig und zum Teil auch mit beträchtlichem Erfolge gearbeitet worden. Einige an sich respektable Gastspiele des Bassisten Aschner, der dramatischen Sängerin Albine Nagel und des Bassisten Poppe haben nicht zum Engagement geführt, und so steht denn für die durch den bevorstehenden Weggang der Frau Doenges und des Herrn Rapp vakant werdenden Fächer der hochdramatischen Sängerin und des seriösen Basses, sowie auch für das zurzeit ungenügend besetzte lyrische Tenorfach die entsprechende Neubesetzung noch aus. „Salome“ von Wilde-Strauss hat sich unter Hagels tüchtiger Leitung und in rühmenswerter Wiedergabe der Hauptrollen durch Paula Doenges, Jacques Urlus und Walter Soomer auch in die neue Saison hinüber als zugkräftiges Sensationsstück auf dem Spielplan erhalten können, wogegen Humperdincks liebenswürdiger und kunstreich aber auch etwas manieristisch-kontrapunktierend vertonten komischen Oper „Die Heirat wider Willen“, deren Wiedergabe allerdings auch keine besonders glückliche war und insonderheit durch eine recht unzulängliche Repräsentation des Grafen Montfort beeinträchtigt erschien, bei ihrer hiesigen Erstaufführung am 20. September nur ein kühler Achtungserfolg beschieden war. Zwischen einigen ziemlich wohlgelingenden Aufführungen Wagnerscher Werke, die in einer zyklischen Vorführung der ganzen Nibelungen-Tetralogie mit dem gastierenden Dr. Briesemeister als meisterlicher Loge, mit Herrn Soomer als markiger und schön-impulsiver Interpret des Wotan und mit rühmenswerter Beteiligung der Frau Doenges und der Herren Urlus, Kunze und Marion gipfelte, gab es befriedigende Neueinstudierungen von Auber's „Die Stumme von Portici“ (Kapellmeister Porst; hervorragend Herr Urlus als Masaniello und Frl. Fladnitzer als Fenella), Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“ (Porst; hervortretend die zwei Damen Eichholz und

Fladnitzer), und Halévy's „Die Jüdin" (Kapellmeister Hagel; sehr anerkennenswert Frau Osborn-Hannah, die sich erstmalig in der Partie der Recha versuchte), wobei denn die teilweise Neuinszenierung des letztgenannten Werkes, der vier Nibelungendramen und einer Tannhäuser-Aufführung dem neuen Oberregisseur Herrn Elmblad Gelegenheit geboten hat, erste Proben seiner Regiekunst abzulegen.

Arthur Smolian

STUTTGART: Der Spielplan berücksichtigte gemäss dem künstlerischen Programm des Oberregisseurs Hans Löwenfeld die ältere italienische und französische Spieloper, die von Erich Band dirigiert wird. Neueinstudiert ist „Fra Diavolo". Am Naturforschertag ergötzten sich die Fremden im Barbier von Sevilla. Die deutschen Meister waren z. B. durch „Zauberflöte", „Fidelio", „Freischütz" vertreten; von Wagner hörten wir „Lohengrin", „Walküre", „Tristan", und zwar letzteren in einer herrvorragend würdigen Aufführung, die Pohlig mit wahrer, nicht nervöser Inbrunst und grossartiger Überlegenheit leitete. Der geniale Alfred von Bary, der Bayreuther Tristan, gibt in Gesang und Spiel alle Züge der seelischen Entwicklung des Helden; der massvollen, edel durchdachten Gebahrung liegt eine Hingabe zugrunde, wie sie feuriger nicht gedacht werden kann. Wundervoll, dass zur Stimme hier das Künstlertum, und zum Künstlertum die Stimme kam! Die Stuttgarter Kräfte, im Bann eines ungewöhnlichen Ereignisses, leisteten sehr Schönes. Frau Senger-Bettaque hat zwar nicht jene urmusikalische Rhythmik, durch die das Auf und Ab der Töne erst verständlich wird, bietet aber als Isolde und Brünnhilde ebenso wie als Fidelio Leistungen, die aufs erfreulichste mit der stimmlichen und künstlerischen Unzulänglichkeit verflossener Primadonnen kontrastieren. Eine tüchtige Brangäne, mit Augenblicken unmittelbaren Lebens, war Frl. Schönberger; Hermann Weil ein prächtiger Kurwenal, Papageno, Don Fernando. Emil Holm wäre als König Marke, als Sarastro noch bedeutender, wenn er sich gründlicher, auch im Spiel, in seine Rollen vertiefen wollte. Schade, dass am Tag vor dem Wolf-Feste „Figaro" abgesetzt werden musste; die Aufführung hätte den Fremden mehr imponiert als Freischütz. Wolfs „Corregidor" ist im Bericht über das Fest erwähnt. Unser Ensemble steht zurzeit auf rühmlicher Höhe — zwei ungute Ausnahmen abgerechnet. Weder Anna Steeg, noch Amelie Schütky, die neu verpflichtet sind, erfüllen das Maass berechtigter Ansprüche. Jene verdarb manches im „Fidelio" als Marzelline, diese vieles als erste Dame in der „Zauberflöte", d. h. in Werken, worin es schlechterdings keine untergeordneten Rollen gibt. Könnte in der „Zauberflöte", die nun dauernd von eingeschlichenen Zusätzen des Dialogs befreit ist, nicht probeweise die letzte Papageno-Szene und die der geharnischten Männer umgestellt werden? Der neueingetretene Bassist Hans Bertram verspricht Gutes.

Dr. Karl Grunsky

WIEN: Auf das Schauermelodram „Der polnische Jude" von Erckmann-Chatrian haben sich vor sechs Jahren fast gleichzeitig zwei Komponisten gestürzt: ein Franzose und ein Tscheche. Der „Juif Polonais" von Camille Erlanger blieb innerhalb der Bannmeile von Paris; der tschechische „Polnische Jude" von Carl Weis wanderte mit einem gewissen Erfolg über die deutschen Bühnen. In Wien geriet er an ein Theater, das sonst die Operette pflegt; erschien, um bald in eine Versenkung zu fallen. Dieselbe Versenkung hat sich nun auch für Erlangers Oper geöffnet, allerdings auf der Bühne des Hofoperntheaters. Die erste Opernnovität der Saison, wird Erlangers „Polnischer Jude" bald nur zu unseren Erinnerungen zählen, und zu unseren allergleichgültigsten. Schon die Wahl des Sujets bedeutet — bei Erlanger, wie bei Weis — einen Irrtum. Was soll Musik, wo die gemeine stoffliche Spannung so überwiegt, wie in dem Melodram der beiden Elsässer? Macht sie sich nach Gebühr vernehmbar, so wirkt sie retardierend, und wo sie sich auf die ihr hier zukommende Rolle blosser Untermalung und Illustrierung

beschränkt, würdigt sie sich selbst herab. Die Musik muss ihre Notwendigkeit erweisen in der Mischform der Oper, nicht ihre Überflüssigkeit dartun. Da ist z. B. der Haupteffekt der Oper, auf den sich alles zuspitzt, ein szenisch dargestellter Traum, in dem ein unentdeckt gebliebener Raubmörder seine Tat in allen Einzelheiten schildert. Was sind aber hier dem Zuschauer all das stöhnende Pathos der Musik, die schaurigsten Blechklänge, was das eifrigste charakteristische Detail? Er merkt, nachdem das schlummernde Stück Pöbel in ihm wachgeweckt ist, nur auf das, was der Mörder zu sagen hat, nicht was die Musik dazu sagt. Erlanger hat eine gewisse Begabung für düster-pathetische Akzente. Aber er ist überhaupt ein schwerblütiger, ächzender Musiker, der die schwächlichste Erfindungsgabe vergebens durch eine originalitätssüchtige Jagd nach dem Ungewöhnlichen, Bizarren zu verhüllen sucht. Es gibt fast keine geradlinig, gesanglich geführte und gesund harmonisierte melodische Phrase in der Oper; selbst die deutschen Volksliedchen, mit denen der Komponist das Lokalkolorit bestreiten will, sind verkrümmt und verrenkt. Sprühender Geist, starkes Temperament pflegen selbst dürftigen Erfindern gewisse Wirkungen zu sichern. Auch sie fehlen Erlanger, dessen Partitur wie in ein ödes Grau gehüllt ist. Seine Vorliebe für Wagner hat der Komponist, ein Parteigänger der „école moderne", schon in seiner ersten Oper „Kermaria" bekundet; sie äussert sich im „Juif Polonais" in jener bei französischen Musikern üblichen Adoptierung des Leitmotivsystems, die einen Gänsemarsch von kurzen Phrasen an Stelle der motivischen Entwicklung und Verknüpfung setzt. Nur der Schluss des zweiten Aktes hebt sich einigermassen aus dem zähen Brei dieser Musik hervor. Hier erhält die fröhliche Stimmung eines Volkstanzes, dem die Elemente des Unheilschwangeren beigemengt werden, eine szenisch wirksame zwiespältige Färbung. Man tanzt den alten Lauterbachländler — in den Strumpf, der in Lauterbach verloren wurde, sind ein paar sonderbare Erlangersche Maschen geraten — und Mathias, der Verbrecher, will mittanzen. Da klingt ihm — eine Halluzination des mahnenden Gewissens — das Schellengeläute vom Schlitten des ermordeten Polen in den Ohren. Der schrille Misklang des Schlittenmotivs drängt sich in die Tanzmelodie, überwältigt sie gleichsam, setzt sich im Tanzrhythmus an deren Stelle, und inmitten dieser sich zu tollem Wirbel steigernden unheimlichen Lustigkeit erschöpft sich Mathias, sich selbst betäubend, in wilden Sprüngen. Die Aufführung — mit Herrn Demuth als Mathias — brachte diesen Effekt ebenso vortrefflich heraus, wie die ganze Oper. Verlor'ne Liebesmüh; das Publikum wollte nicht das Gruseln lernen. Wenn ein Franzose langweilig wird, gibt es aus. Zwei Tage nach dieser trübseligen Premiere wehte Sensationsluft durch das Haus. Caruso bot in „Rigoletto" sein hohes C, aber auch die erlesenste Gesangskunst, die jenes mit dem feinsten Geschmack einrahmt. Ja, dieser Geschmack überwiegt so sehr die Bravour, dass der Sänger das grosse Publikum erst im Laufe des Abends erobern musste, statt vom Beginn an willige Unterwerfung zu finden. Nebenbei bemerkt: Wien beginnt schon seit längerem ausserhalb der Bahn jener kostbaren internationalen Gesangssterne zu bleiben, welche rechnen, wenn sie singen. Aber ist es nicht mehr die Stadt der Stars, so wird es unter Mahler immermehr zur Stadt des künstlerischen Ensembles in der Opernmusik. Ein Tausch, der eine Entwicklung bedeutet. Dr. Julius Korngold

KONZERT

BERLIN: Das erste der von Oskar Fried in der Philharmonie dirigierten Konzerte brachte nur eine Symphonie, die 1¾ Stunden dauernde „Sechste" in a-moll von Gustav Mahler. Das Werk, das von dem Dirigenten mit voller Hingabe einstudiert und von dem Philharmonischen Orchester zu glänzender Wirkung gebracht worden ist, machte auf die

verschiedenen Hörer einen sehr verschiedenen Eindruck. In enthusiastischen Beifall brachen die jungen Damen aus, die den komplizierten Aufbau natürlich verstanden hatten; besonnene Männer schüttelten bedächtig ihr graues Haupt. Mir schien diese Musik in der Form wie in dem Aufgebot der materiellen Klangmittel völlig masslos. — Zum Besten des Bachhauses in Eisenach hat Georg Schumann einen Bachabend in der Singakademie gegeben. Ein herrliches Programm. Joachim und Halir spielten das Doppelkonzert für zwei Violinen, Georg Schumann das Klavierkonzert in d-moll und mit den Herren Burmeister und Hinze-Reinhold noch das Tripelkonzert in C-Dur. Das erste Brandenburgische Konzert F-Dur (Solovioline durch Witek vertreten) begann den Abend, die Orchestersuite in D-dur schloss ihn; Frau Grumbacher de Jong sang eine Arie aus der Ratswahl-Kantate. — In dem ersten philharmonischen Konzert dirigierte Nikisch zu Anfang Schumanns C-Dur Symphonie; der übrige Teil des Abends brachte nur französische Musik: Saint-Saëns spielte sein Klavierkonzert in F-Dur und den Klavierpart seiner Phantasie „Afrika" mit jugendfrischer Elastizität des Anschlags und perlendem Fluss des Passagenwesens. Seine Ouvertüre zur Oper „Les Barbares" und die zu „Benvenuto Cellini" von Hector Berlioz bildeten den übrigen Teil des Programms. Natürlich wurde der Altmeister Saint-Saëns, als er das Podium betrat, mit freundlichem Beifall empfangen und erntete ebenso freundlichen Beifall, als er das Podium verliess. Aber wirklich erwärmt von dieser französischen Musik war wohl niemand, sie war doch gar zu leer an Gedanken, zu gemütlos. Man hätte besser getan, wenn man den französischen Altmeister ehren wollte, eines seiner früheren Klavier- wie Orchesterwerke aufs Programm zu setzen. Diese afrikanisch-arabischen Motive, diese geographische Musik, zumal in so grossen Dosen verabfolgt, interessiert doch zu wenig das Publikum, das diese Konzerte besucht. E. E. Taubert

Der seit Jahren als Geiger und Komponist vorteilhaft bekannte 25jährige Karl Klingler, den sein Lehrer Joachim jetzt an Stelle des durch sein Augenleiden verhinderten Prof. Wirth als Bratschisten in sein Quartett aufgenommen hat, hat mit Joseph Rywkind, Fridolin Klingler und Arthur Williams ein neues Streichquartett gebildet, das sich u. a. mit Beethovens f-moll- und Schuberts a-moll-Quartett in überaus glücklicher Weise einführte. — Das Brüsseler Quartett faszinierte wieder durch den Vortrag des eigenartigen D-dur-Quartetts von César Franck und brachte auch Beethovens F-dur Quartett op. 59 zu einer idealen Wiedergabe. — Das Holländische Streichquartett erzielte mit Mozarts G-dur-Quartett einen schönen Erfolg, war aber in dem Vortrage von Brahms' Klarinetten-Quintett mit Prof. Oskar Schubert weniger glücklich; die Seele dieses Quartetts ist offenbar der Violoncellist. — Die Triovereinigung Prof. Barth, Joachim in Vertretung von Wirth und Hausmann begann ihre populären Konzerte mit einem Beethovenabend. — Ida Wanoschek, die mit Begleitung des philharmonischen Orchesters sich wieder hören liess, geigt ungemein sauber und mit gutem musikalischen Geschmack, doch fehlt ihr grosser Ton und Temperament. — Der bekannte Geiger Felix Meyer, ein Schüler Ferdinand Davids, trug zur Feier seines 50jährigen Künstlerjubiläums Ernsts fis-moll und das Beethovensche Konzert mit dem philharmonischen Orchester in sehr anerkennenswerter Weise vor; die mitwirkende Koloratursängerin Aline Sanden (Köln) verspricht Gutes für die Zukunft. — Louis Duttenhofer (Paris) spielte mit demselben Orchester u. a. Gernsheims viel zu wenig beachtetes Konzert mit schönem Ton und guter Phrasierung, doch vermisste man Temperament und virtuosen Glanz. — Antonio de Grassi zeigte sich als tüchtiger Geiger; er entschädigte namentlich durch Schönheit des Tones dafür, dass sein Passagenspiel nicht immer zuverlässig war. Dem ihn begleitenden Pianisten Angelo Kessissoglu lag Brahms' f-moll Klaviersonate nicht recht. — Einen hübschen Erfolg, der leider ihrem

Partner, dem Bassbaritonisten Richard Gloyen, vorenthalten war, erzielte die Geigerin Irène Schvarz. — Der Geiger Theodore Spiering ist ein grosser Techniker, überhetzt aber alle Zeitmasse und zeigt im Vortrag Mangel an musikalischem Verständnis. — Eine phänomenale Erscheinung ist die noch jugendliche Geigerin Clary de Rubadi: die schwierigsten Doppelgriffe, Doppelflageoletts, Oktavengänge etc. gelingen ihr spielend; das Pizzicato mit der linken Hand ist ihre Spezialität, ihre Bogentechnik ist verblüffend; auch musikalisch scheint sie gut beanlagt zu sein. Auf ihr grosses Talent sei nachdrücklichst hingewiesen. — Die Mezzosopranistin Leonore Wallner verdient für den künstlerischen Ernst, mit dem sie eine Reihe schwieriger Beethovenscher Lieder vortrug, Aufmunterung. — Ungemein beachtenswerte Stimmmittel wies der Bassist Georg Stahlberg auf, der entschieden auf die Bühne gehört. — Anni Bendorff, in deren Konzert der Geiger van Veen eine eigene Bearbeitung von Corelli's Folia-Variationen vortrug, dürften als Konzertsängerin kaum Lorbeeren beschert werden. — Hugo Rasch, der u. a. auch Lieder mit Streichquartett (Klingler) vortragen wollte, sang so wenig, dass sein Konzert nicht einmal eine Stunde in Anspruch nahm. Da ich vorher natürlich noch in ein anderes Konzert ging, kam ich gerade nach der Singakademie, als er fertig war. Und so scheint es zahlreichen anderen Kritikern auch gegangen zu sein. Wilh. Altmann

Des Jahrmarkts Lärmen dringt in unsere Ohren. Als Erster betrat die pianistische Schaubühne Theodor Bohlmann, ein tüchtiger, höchst ehrenwerter Spieler, dess' Technik leider ohne rhythmischen Kern und straffe Disziplin, und dess' Vortrag ohne besondere persönliche Färbung und irgendwelche tiefere Gestaltungsgabe. Altmeister Karl Klindworth leitete das Ganze mit alter Liebe und Treue. Das war, als ob Liszt und Weimar wieder lebendig geworden. — Gleich unpersönlich spielte Rudolph Ganz, nur glatter, eleganter, höflscher. Die Technik ist bravourös gestaltet, klingt aber kalt und leer, im forte sogar hart und eckig, was wohl auf eine falsch verstandene Busoni-Technik zurückzuführen. Es fehlt die Wärme, die Beseelung, seinem Ton an „Ton". Ein neues Konzert von Emil Paur ist die solide Arbeit eines in der Literatur gut beschlagenen Musikanten mit trefflichen Absichten. Ein gewisser liebenswürdiger und kecker Zug in der Thematik könnte angehen, wäre diese nur origineller und erinnerte in der Durchführung nicht an so ziemlich alle Stilarten vergangener Epochen. Mit „fröhlichem" Musizieren ist's heut' beim besten Willen nicht mehr getan. — Max Pauer schätze ich nach wie vor. Was er gibt, ist gradaus gemeint und ehrlich. Ich wünschte ihm ja mehr Farbe und Weichheit des Anschlages, auch mehr Grazie und lyrisches Feingefühl, aber man kann nicht alles haben und verlangen. Sein „Brahms" ist kühn und trägt einen Zug herber, leidenschaftlicher Grösse. — Ernstlich rechten muss man mit Edouard Rislers Beethoven-Spiel. Ich hörte am ersten Abend eine der Jugendsonaten op. 2 f-moll in einer künstlerisch höchst unzulässigen Auffassung und Form. Der erste Satz war langweilig und trocken, die reine Schulleistung. Der zweite ohne einen Funken von Liebenswürdigkeit und schlichtem Gesang. Aus dem dritten wurde ein Kabinettstück im „alten Stil", und das Finale wurde derart maniriert vorgetragen und mit rubati gespickt, dass mir der Appetit nach weiteren Gallizismen verging. Einen noch schlechteren Eindruck machte am zweiten Abend op. 7. Das war mit Hugo Wolf zu reden — ein „anatomisches Präparat", ein gespreizter Eiertanz, aber kein zusammenhängender, gesungener Beethoven. Alles bewusst gemacht, oft ungeschlacht und mit höchstem technischen Raffinement vorgetragen; nichts von holdem Musizieren und stiller Versenkung, ganz zu schweigen von dem eigenen mozartischen „Ton", der durch diese ganze erste Periode doch hindurchklingt. Besonders zu rügen sind das ewige Nachschlagen der Hände, die willkürlichen ritenuti und rubati, die Anschlagsmätzchen und ein bis zur Pedanterie getriebener poesieloser Eigensinn innerhalb der Phrasierung, der wahrscheinlich „Stil" bedeuten soll. Und dann die Schief-

heiten in der Auffassung, die absolute Verkennung Beethovenscher Begriffe. Er wollte ihm, scheint's „deutsch" beikommen, worunter Etliche seine Derbheit und hanebüchene Grobheit verstehen. Dass der Mann das weichste Herz von der Welt hatte, ein Träumer war, ein echter Romantiker, das wissen die Wenigsten. Ich sehe: Risler ist lediglich ein Talent. Er hat „Kopf", aber keine Inspiration. Noch eins: was sollen denn die überflüssigen Programmbücher mit den noch überflüssigeren Erklärungen Malherbe's aus „deutschen" Quellen zu Sonatenabenden eines uns, glaube ich, nicht ganz unbekannten Komponisten namens Beethoven? — Viele Fortschritte hat Gertrud Fischer-Maretzki gemacht. Technisch ist ja nicht immer alles einwandsfrei, aber das seelische Etwas, das den eigentlichen Timbre gibt, wiegt vieles, wenn nicht alles auf. Ihre Liedkunst hat ohne Zweifel an innerer Vornehmheit, Ruhe und Schlichtheit gewonnen. — Arthur van Eweyk ist ein meisterlicher Sänger. Das Organ „sitzt" doch, mag auch der Klang oft spröde und die Höhe noch so zäh sein — er ist ein echter Vortragskünstler. Aus allem tritt uns ein Musiker entgegen, der es ernst mit seiner Kunst meint und eine adlige Gesinnung zur Schau trägt. Rudolf M. Breithaupt

Mary Münchhoff ist zwar eine der bekanntesten Sängerinnen, ihre Leistungen geben aber nicht den geringsten Anlass, die Ursache ihrer Popularität zu ergründen. Ausser einem schönen klaren Sopran führt sie nichts ins Feld, das rühmenswert wäre. Die Aussprache der Vokale ist schlecht, die Worte daher undeutlich, kleine Verzierungen trotz hervorragender Koloraturbeanlagung verwischt, Portamento ist Frl. Münchhoff offenbar fremd, von singemässem Atmen ist nichts zu spüren. Für Schubert eignet sie sich ganz und gar nicht. Bezüglich des Vortrags der „Forelle", die sie wie fast alle ihre Kolleginnen viel zu schnell singt, sollte sie von guten Musikern lernen. — So hörten wir kürzlich das Forellen-Quintett unter Führung von Carl Halir mit der Pianistin Cornelia Rider-Possart in ausgezeichneter Weise. Diese Künstlerin verfügt über einen besonders für Kammermusik passenden modulationsreichen Anschlag und ist in hohem Grade musikalisch. — Starke Fortschritte hat Paul Goldschmidt gemacht, sein Spiel klingt nicht mehr so hart und ist abgeklärter, wenn er auch die einzelnen Motive schärfer trennen müsste. — Erika von Binzer hat intensives Gefühl, gliedert deutlich, ohne zu zerreissen, es fehlt ihr für leidenschaftliche Stellen aber an Kraft. Auch Poesie fand sich in ihrem Vortrage. Sie wurde unterstützt durch den dieses Mal fast nur durch seine herrliche Bariton-Stimme glänzenden Sidney Biden, den wir schon schöner singen hörten. — Das vierhändige Klavierspiel von Hermann Viebig und Hermann Wetzel erinnerte zu sehr an Durchschnitts-Leistungen; die vollkommen orchestral empfundene Sonate op. 140 von Schubert sollte für den Hausgebrauch reserviert bleiben. — Zu den tüchtigen Künstlerinnen gehört Ella Gmeiner, obgleich mancherlei an ihren Darbietungen auszusetzen ist. Der wundervolle, in der Tiefe nicht so ausgiebige Alt muss für verschiedene Mängel entschädigen. Vorzüglich, besonders technisch, sang sie Loewes „Mummelsee". — Die Sopranistin Marta Behnke-Sellin ist äusserst begabt, jedoch noch nicht frei im Vortrage. Mit ihren Mitteln geht sie häufig zu verschwenderisch um. Der mitwirkende Geiger Alwin Kappelsberger ist noch nicht konzertreif, hat aber hübschen Ton und bewies fleissiges Üben. — Alexander Altmann, ein sehr talentierter Violinist, müsste sein Temperament besser kontrollieren. Das Bruchsche Konzert überjagte er fast durchgängig, durch schlechte Bogeneinteilung und falsche Stricharten verdarb er die Wirkung der dankbaren Komposition. — Ungetrübten Genuss dagegen bereitete die Cellistin Marguerite Caponsacchi-Jeisler, die Verstand, Seele und Temperament zu vereinen weiss, ohne die künstlerischen Grenzen zu überschreiten. Ihr Ton ist ganz ausserordentlich ausdrucksfähig, wo nötig auch gross, der Vortrag abgeschliffen, die Technik vollendet. Als ihr Begleiter ist D. Jeisler zu rühmen. — Von den Sängerinnen

muss Cally Monrad wieder mit Auszeichnung genannt werden. — Emilie Fricks hell gefärbter Sopran ist noch sehr ausbildungsbedürftig. Ihr Talent schlummert noch. — Absolut schülerhaft sang mit recht hübschem Sopran Else Weinberg. In der Öffentlichkeit dürften ihr keine Erfolge beschieden sein. — Ebenso vermissten wir in Helene Grubert-von Bülows Gesang alles, was auf dereinstige gute Leistungen hinweist, und der kräftige, aber klanglose und ungehobelte Alt von Frieda Beckershaus ist auch nicht vielversprechend. — Frieda Millies-Rickertsen ist eine sehr annehmbare Durchschnitts-Sängerin. — Gustav Franz könnte sich zu einem guten Baritonisten entwickeln. Er neigt zum Übertreiben. Einige von ihm gesungene Lieder von Richard Kursch verraten starke Begabung, der es aber leider an Originalität gebricht. — Mehr für die Bühne als das Konzert eignen sich der schöne Bariton und die Vortragsmanier von Paul Haubrich. Wolfs „Elfenlied" sang er trefflich. Die Intonation ist nicht immer zuverlässig. — Etwas einförmig singt Karl Reusch. Er sollte seinen metallischen Bariton mehr pflegen. Die ihn unterstützende Altistin Margarete Closs konnte in keiner Hinsicht genügen, während Cornelia Flues einen äusserst umfangreichen Mezzo-Sopran von Alt-Färbung recht gut zur Geltung brachte. Arthur Laser

DRESDEN: Das erste Symphoniekonzert (Serie A) der Königl. Kapelle brachte als Neuheit vier Stücke aus den „Intermezzi Goldoniani" für Streichorchester von Ernesto Bossi. Die fein gearbeiteten, lebensvollen und im Aufbau und in der Färbung eigenartig pikanten Sätze fanden unter Herrn v. Schuchs feuriger Leitung eine glänzende Wiedergabe und wurden höchst beifällig aufgenommen. Schumanns B-dur Symphonie und Beethovens „Eroica" vervollständigten das Programm des Abends. Ein Liederabend von Charlotte Huhn, die seltsamerweise diesmal rein lyrisch kam, anstatt das ihrer Gestaltungskunst so zusagende pathetische Gebiet zu pflegen, und eine gemeinsame Aufführung der sehr tüchtigen Geigerin Gertrud Matthaes, der vortrefflichen Sopranistin Elfriede Martick und des als Tonsetzer und Pianist hier bestbekannten Otto Urbach sind noch zu erwähnen. Der letztgenannte Künstler spielte drei interessante musikalische Ghaselen von Felix Draeseke, in denen der Komponist den Versuch macht, den bei der Ghaselenform vorkommenden beständigen Reim durch Wiederholung eines bestimmten Motivs musikalisch darzustellen. F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Mit grösstem Erfolge konzertierte der ca. 360 Stimmen zählende gemischte Chor aus Sheffield und Leeds, der „Yorkshire Chorus", damit seine Sängerfahrt durch das Rheinland beginnend, in Düsseldorf. Zur Aufführung kam Händels „Messias" unter Mitwirkung des städtischen Tonhallenorchesters und Gertrude Lonsdale (Alt), Henry Brearley (Tenor), Frederic Austin (Bass), John Groves (Orgel) als hervorragender Solisten. Chordisziplin, Stimmglanz, textliche Aussprache und Phrasierung erregten Bewunderung. Dr. Henry Coward dirigierte mit grosser Energie und viel Temperament. Trotz einer uns Deutschen fremd erscheinenden, lebhaften Tempinahme wirkte die grosszügige Auffassung des Oratoriums geradezu faszinierend. Auch die a cappella-Chöre: „As Vesta was", ein riesig schweres altenglisches Madrigal von J. Weelkes, „Moonlight" von Eaton Faning, „You stole my love" von W. Macfarren, sowie Sir Hubert Parry's „The Heroes of Assur" und Sir Elgar's „The Dance" fanden viel Anklang. Neben der künstlerischen dürfte auch die politische Bedeutung des Besuches der englischen Sänger nicht unterschätzt werden. Schwungvolle Reden auf die Völkerfreundschaft, Huldigungstelegramme an die Herrscher anlässlich des offiziellen Begrüssungsabends der Gäste und während des Banketts fanden eine ungemein begeisterte Aufnahme, und das Absingen der deutschen Nationalhymne seitens des Yorkshire-Chorus zu Beginn des Konzertes bildete einen feierlichen Moment des ereignisreichen Abends. A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Die Museumsgesellschaft lässt in diesem Winter alle ihre Orchesterkonzerte von Gästen dirigieren. Vielversprechend ward dies Interregnum durch Felix Mottl eröffnet, der am ersten Abend Schubert (C-dur Symphonie), Mozart und Beethoven in wohltuend gesunder, unverkünstelter Art und dabei mit feinstem Schliff zu Gehör brachte. In diesem Bestreben ward er durch das Orchester der Freitagskonzerte auch aufs schönste unterstützt; weniger gelang das im folgenden Sonntagskonzert mit der an diesen Nachmittagen eintretenden Homburger Kapelle. Diese versagte in Bruckners Es-dur Symphonie mehrmals auffällig, und so ward aus dem Freitag ein Feiertag und aus dem Sonntag beinahe ein „schwarzer Tag". Im Museum sang Frau v. Kraus-Osborne, im Opernhaus, das seine Abonnementskonzerte orchestral mit Tschaikowsky und Schumann eröffnete, Frau Preuse-Matzenauer, neben der auch der Pianist Paul Goldschmidt grossen Beifall errang. In der Kammermusik machte das Hocksche Streichquartett den Anfang und bot mit Hugo Kauns op. 41 und einer Serenade für Blas- und Streichinstrumente sowie Harfe von Bernhard Sekles gleich zwei beachtenswerte Neuheiten, deren zweite durch mehr zu fesseln weiss, als lediglich durch die ungewöhnlichen Klangkombinationen. Neu und vielfach interessant war auch eine Sonate für Klavier und Geige von Hermann Zilcher, die der Komponist an einem mit Alexander Petschnikoff gegebenen Abend aus dem Manuskript vorführte. Auch Beethoven und Brahms, dieser mit op. 108, jener mit op. 96, ward von beiden Herren sehr schön wiedergegeben. Es geht schon recht lebhaft in unseren Konzertsälen her; den Anfang machten diesmal die Mitglieder des Yorkshire-Chors, die mit ihrer guten musikalischen Disziplin und ihrer Hauptnummer, Elgar's „Traum des Gerontius", hier Eindruck hinterlassen haben.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Das erste Konzert fiel diesmal noch in den September. Derjenige, der das schier Unmögliche fertig brachte, den grossen Saal des Konventgartens trotz der ungünstigen Jahreszeit bis auf den letzten Platz zu füllen, war Franz von Vecsey. Sehr gefeiert wurde neben ihm unser brillanter Pianist W. Ammermann, der mehr und mehr in die Front unsrer musikalischen Grössen rückt; dort gebührt ihm auch sein Platz. Die Brüsseler gaben ihr erstes Konzert, gleichfalls unter Ammermanns Mitwirkung; im übrigen herrscht noch Ruhe — die Ruhe vor dem Sturm, der nach den Anzeigen der Tageszeitungen nicht übel blasen wird.

Heinrich Chevalley

LEIPZIG: Nach einem präludierenden Festkonzert (Ouvertüren zu „Sommernachtstraum" und „Tannhäuser", „Aufforderung zum Tanz", „Les Préludes" und Liedervorträge von Elena Gerhardt), das im Gewandhause schon zu Anfang September unter Arthur Nikisch den hier tagenden Mitgliedern des Deutschen und des Österreichischen Alpenvereins dargeboten worden war, hat die neue Konzertsaison in den ersten Oktobertagen mit Männerchor-Konzerten des einheimischen Zöllner-Bundes (H. Ernst Richter) und des Kieler Lehrer-Gesangvereins (Heinrich Johannsen) eingesetzt. Der erst 1899 begründete Kieler Verein erfreute durch grosse Präzision und Feinheit seiner Chorvorträge und durch ganz ausserordentlich stileinheitliche, edel-volkstümliche Anlage des Programmes, das im Kernpunkte ein sehr beglückendes Begegnen mit dem unter prächtiger solistischer Mitwirkung der Basler Altistin Maria Philippi vorzüglich ausgeführten plattdeutschen „Liederzyklus aus Klaus Groths Quickborn", komponiert von Jul. Otto Grimm, brachte. Kein Männerchor und keine Altistin sollten es verabsäumen, ihr Repertoire mit dieser tief aus der Volksseele hervor empfundenen und schön beredt zur Volksseele sprechenden Heimatkunst zu schmücken. Einem Kammermusik-Abend der Herren Arno Hilf, Alfred Wille, Bernhard Unkenstein und Georg Wille, der in

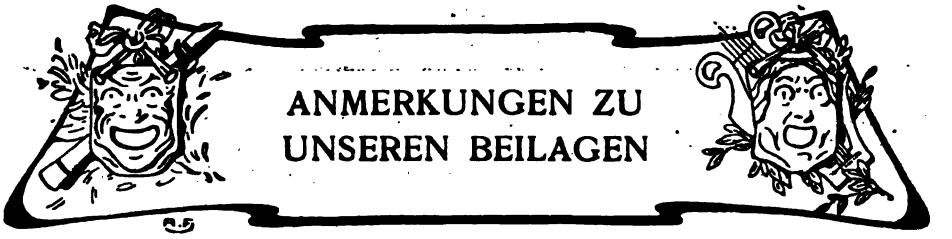
ganz besonders schönen Interpretationen der mittleren Sätze aus Tschaikowsky's es-moll Quartett und des ersten und dritten Satzes aus Beethovens c-moll Quartett gipfelte, folgte zunächst ein Debüt der jungen Geigerin Ida Wanoschek, die mit dem Winderstein-Orchester das g-moll Konzert von Bruch und das Mendelssohn-Konzert spielte und sich dabei als gutes, ziemlich vorgeschrittenes Talent erweisen konnte, dann aber ein Klavierabend des jungen Pianisten Arthur Reinhold, dem es über einige in der Anschlagssubtilität noch nicht ganz ausgereiften Vorträge hinaus gelang, mit der Wiedergabe von Beethovens „33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli" ein ganz bedeutendes technisch- und geistig-musikalisches Berufensein zu manifestieren. Freundlicher Aufnahme begegnete die Mezzosopranistin Anna Zinkeisen, die in liebenswürdiger Weise deutsche Volkslieder zu eigener Laute- und Guitarrebegleitung vortrug. Dann aber kam das erste Gewandhauskonzert, mit dem nicht auf das in diese Saison fallende 125jährige Jubiläum der Gewandhauskonzerte, wohl aber durch fesselnd-schöne Interpretationen der Manfred-Ouvertüre und der Es-dur Symphonie auf das Schumann-Gedenkfest dieses Sommers Bezug genommen wurde. Zwischen zwei Arienvorträgen (C-dur aus „Figaro" und E-dur aus „Fidelio") von Katharina Fleischer-Edel, die bei einer gewissen Kurzlebigkeit ihrer einzelnen Gesangstöne durch eindringliche Pronuntiation und ebenmässige Plastik ihrer Singweise zu fesseln vermochte, exekutierte Prof. Nikisch und das Gewandhausorchester inmitten des Programms nach Händels F-dur Konzert für Streichorchester und zwei Bläserchöre, das besonders lebhaft mit dem obstinat figurierten und sehr eigenartig verklingenden zweiten Satze und mit dem vorzüglich gespielten duettierenden Konzertino zweier Oboen im letzten Satze ansprach. Arthur Smolian

STUTTGART: Das Hugo Wolf-Fest. — Es hat mit dem Wirrwarr und Geschäftstrubel der gewöhnlichen Musikfeste nichts zu tun, dieses Fest eines einzigen Tondichters, das von einem einzigen Freunde veranstaltet ist. Der Gedanke, einen Meister in den Mittelpunkt zu rücken oder allein reden zu lassen, hebt ja auch die Mozart-, die Beethoven- und Bachfeste über die flache Ebene vieler schlagreichen, aber unnützen gemischten Musikfeste heraus; ihren eigenen Zweck verfolgen natürlich die reichen Programme des Tonkünstlervereins. Neu ist nun aber das Unternehmen, einem unlängst verstorbenen Tondichter die Weihe eines Festes zu geben, und neu daran ist auch: dass es eben kein Unternehmen, sondern, vergleichsweise gesagt, ein Geschenk ist, was sich darbietet. Denn Rechtsanwalt Faisst, der Urheber des Festes, nimmt keinen Ausschuss in Anspruch, sondern deckt stillschweigend die Unkosten. Das ist eine Tat, die vielleicht auch einmal für Meister Bruckner nachgeahmt werden könnte. Faisst ist aus seinem Briefwechsel mit Wolf bekannt; da er die Last der Arbeit und Verantwortung ganz allein auf sich genommen hat, muss er auch das Lob für herrliches Gelingen des Festes einstecken. Die beiden Liederabende vom 4. und 5. Oktober sind aller Versuchung des Massenbesuchs zum Trotz in den kleinen Konzertsaal der Liederhalle verlegt worden. Natürlich waren alle verfügbaren Plätze und Nebenplätze besetzt. Der Raum selbst, stimmungslos, geschmacklos wie kaum ein zweiter, war vom Umbau der Liederhalle bedroht, die eine imponierende Schauseite bekommen soll. Der Regen plätscherte in den Saal herein. Aber durch diese äussere Ungenüge, an der lediglich die sprichwörtliche Langsamkeit des Herumbauens schuld trägt, liess sich das Publikum nicht stören. Die frohe und dankbare Stimmung der einheimischen und auswärtigen Besucher wuchs gar bald zum Sturm der Begeisterung. Wenn der Tondichter diese Liederabende erlebt hätte! Der Genius ist zu Lebzeiten vor allem ein Entzweier, ein Kampfbringer, und nachdem sich die Scheidung vollzogen hat, ein Friedenstifter, Segenspender, zumal im Tode. Soviele Menschen der unterschiedlichsten Richtung des Willens und Temperamentes, alle oder wenigstens fast alle sehen sich dann in Stunden des Kunstgenusses nach einem

gemeinsamen Mittelpunkte gezogen, erfasst von einem Schwunge, der sie gleichsam wie einen Stern umkreisen lässt. Das abstrakte, gespenstische, gefürchtete, umbuhlte Publikum wird zur Gemeinde. Das Programm sonderte sich sachgemäss nach den grossen und kleinen Liederzyklen Wolfs. Der erste Abend brachte Lieder nach Goethe und Mörike. In glücklichem Wechsel lösten einander bekannte und weniger bekannte Gesänge ab. Ausschliesslich eine oder die andere Gattung zu bevorzugen wäre ein Fehler gewesen. Die Zuhörer lauschten nicht etwa bloss in Behaglichkeit dem Bekannten, sondern gingen bereitwillig und empfänglich auf die Feinheiten aller Lieder ein. Frau Rückbeil-Hiller schien anfangs bei den Goetheliedern eine gewisse Zurückhaltung zu üben. Das fortgesetzte Piano, an sich Merkmal der entwickelten Gesangskunst, ermüdete. Dann trat sie in den Mörikeliedern mehr aus sich heraus und erntete starken Beifall. Weiter sangen am ersten Abend die Herren Weil, Hofopernsänger aus Stuttgart, und Richard Fischer, Konzertsänger aus Frankfurt. Jener bewährte namentlich in den getragenen Gesängen seine prachtvolle, warme Baritonstimme sehr ausdrucksvoll und wusste sich den strengen Anforderungen Wolfs erfreulich anzupassen. Wenn er in den humorvollen Liedern jene Überlegenheit vermissen liess, die alles fortreisst, so zeigt dies von neuem, wie schwierig auch für einen intelligenten Sänger die fein-humoristische Gattung ist. Einen vornehmen Eindruck machte Herr Fischer, dessen sympathische Tenorstimme etwas hergeholt und unfrei klang. Dagegen befriedigte er in bezug auf Rhythmik und Phrasierung — obwohl Tenor! — jene Ansprüche, zu denen Wolfs Liedkunst hinansteigert. An Verständnis für den Stil Wolfs wetteiferte mit diesem Sänger der zweite Tenorist, Dr. Paul Kuhn, zurzeit Hofopernsänger in Darmstadt. Er teilte sich mit Frl. Schweicker in das Programm des zweiten Abends: Spanisches und Italienisches Liederbuch, Gedichte nach Gottfried Keller und Eichendorff. Des letzteren humoristischen Lieder gelangen Dr. Kuhn nicht ganz; auch fehlte z. B. dem „Heimweh" der Schwung oder die Überzeugungskraft. Im übrigen aber bewies der intelligente Sänger mit der Wiedergabe spanischer und italienischer Lieder durch Aussprache, Bindung, Rythmik, dass er wohl die Kraft besitzt, sich als Wolfsänger auszuzeichnen. Sein ziemlich ergiebiges Organ müsste noch mehr ausgeglichen werden. Frl. Schweicker aus Stuttgart ist eine gute Wolfsängerin und steht im Rufe sorgfältiger Geschultheit; diesmal aber überschritt sie entschieden die Grenze zwischen Schulung und Eigenbesitz. Sie hat sich selbst sozusagen entdeckt und dargestellt. Der grösste Erfolg wurde ihren Vorträgen Alter Weisen von Keller zuteil. Auch Carl Friedberg aus Köln wurde da mitten im Konzert hervorgejubelt. Sein Begleitspiel ermöglichte erst den zwingenden Eindruck der gesanglichen Leistungen. Friedberg ist einer der seltenen Künstler, die sich bei fortgesetzter Bekanntschaft nicht erschöpfen, weil sie den Reichtum eines unbegrenzbaren Strebens entwickeln. — Das Kirchenkonzert am 5. Oktober erschloss ein Kleinod Wolfs: die sechs geistlichen, unbegleiteten Chöre nach Eichendorff, aus dem Jahre 1881. Leider hört man die harmonisch reichen, meist auf homophone Modulation gestellten Chöre ihrer Schwierigkeiten wegen äusserst selten. Thomas in Wien, Kauffmann in Tübingen haben sich ihrer angenommen. Einzelne Stücke hörten wir schon früher vom Hoftheaterchor, der denn auch diesmal, geleitet vom kundigen und erfahrenen Musikdirektor Doppler, die Chöre, und zwar alle sechs, zu eindringlicher, ergreifender Wirkung brachte. Ungeschulten Dilettantenvereinen ist die Wiedergabe unerreichbar. Dass Wolf auf die Chorkomposition nicht zurückkam, ist ewig bedauerlich; andere Schöpfungen verlangten Daseinsrecht. Wie tief religiös der Tondichter angelegt war, davon zeugten die geistlichen Gesänge des Spanischen Liederbuches und einige tiefernste Lieder von Mörike, die zur Orgel von Frl. Schweicker und Richard Fischer gesungen wurden. Die Begleiter Nack und Benzinger konnten Regers Orgelbearbeitungen

benutzen; mit der Registrierung gaben sie sich viel Mühe. Ob manches Unzulängliche derselben der Orgel oder den Spielern oder dem Bearbeiter zugeschrieben werden muss, will ich nicht entscheiden. Immerhin berührt es seltsam, dass die anerkannt erste Orgel der Stiftskirche dem Wolf-Feste versagt blieb. — Der Nachahmung sei dringend empfohlen: erstens, dass Wiederholungen und Dreingaben an den Liederabenden ganz wegfielen; zweitens, dass die Eichendorff-Chöre in ein und demselben Konzert zweimal angesetzt waren! Für diese Doppelgabe war man ausserordentlich dankbar. — Die Aufführung des „Corregidor" fand am 7. Oktober statt, natürlich vor ausverkauftem Hause. Nach übereinstimmendem Urteil der vielen auswärtigen Gäste, die das Werk von österreichischen und reichsdeutschen Aufführungen her kannten, behauptete die Stuttgarter Wiedergabe unter Pohligs Leitung weitaus den ersten Rang hinsichtlich des Orchesters wie der Darsteller. Wir haben eine hervorragende Frasquita, Frl. Sutter, einen famosen Corregidor, Herrn Decken; Herr Neudörffer schien sich bewusst zu sein, dass er als Tio Lukas diesmal vor einem nicht ausschliesslich Stuttgarterschen Publikum sang. Auch die andern Mitwirkenden, die Herren Holm, Peter Müller, Fricke, Islaub, Hans Bertram und Frl. Schönberger erhoben sich über das Durchschnittsmass. Einzig die Vertreterin der Corregidora, Frau Schütky, blieb weit hinter unsern Ansprüchen zurück: sie war unmöglich. Wann lernen unsere ersten dramatischen Sängerinnen, dass es in Meisterwerken keine Nebenrollen gibt? Im übrigen fesselte die Aufführung besonders durch die vortreffliche Beachtung des Rhythmus und der dynamischen Feinheiten. Ich glaube, wo man diesen Punkten genügende Aufmerksamkeit schenkt, auch Übertreibung oder Entwürdigung vermeidet, da muss der „Corregidor" einschlagen. Wo ist denn ein modernes Werk, das sich an musikalischer Fülle mit ihm messen kann? Das Dramatische ist nicht gar so unwirksam, wie schon behauptet wurde; man muss es nur mit allem, mit der Musik und der Regie, ernst nehmen. — Das Orchesterkonzert am 8. Oktober brachte hervorragende Choraufführungen: die „Christnacht", die wir von Pohlig schon einmal gehört haben; dann als Neuheit den sonnenbeglänzten Frühlingschor aus der unvollendeten Oper „Manuel Venegas". Wie hier alles strahlt und leuchtet! Die letzte Schöpfung Wolfs, die vom Verleger (Heckel) eigens für den Konzertsaal herausgegeben ist, wird noch viel von sich reden machen. Alte Bekannte dort wie hier sind „Elfenlied" und „Feuerreiter". Beides machte auf das Publikum, das den Festsaal der Liederhalle bis auf den letzten Winkel besetzt hielt, mächtigen Eindruck, obwohl das Elfenlied ein weniges zu langsam, der Feuerreiter zu rasch (am Schluss schleppend) genommen wurden. Hervorragend war die Aufführung der italienischen Serenade; der Beifall nötigte zur Wiederholung. Am glänzendsten brachte Pohlig die ungemein schwierige „Penthesilea" heraus. Das war ein würdiger Abschluss des Festes. Die instrumentierten Lieder, die zwischen Chor- und Orchesterwerken prangten, seien Sängern und Sängerinnen dringend und warm empfohlen für den grossen Konzertsaal. Frl. Schweicker sang „Gebet", „Anakreons Grab" und „Mignon" (Kennst du das Land; zweite Instrumentierung); Herr Weil „Prometheus" und „Rattenfänger". Letzterer musste auch wiederholt werden. Die Solopartieen der Chorwerke waren Frau Rückbeil-Hiller und Herrn Richard Fischer anvertraut. Den Chor stellte die Hofbühne; Verstärkungen durch andere Mitwirkende traten hinzu. Die Huldigungen, die am Schlusse des Abends Hofkapellmeister Pohlig erntete, wollten kein Ende nehmen. Dr. Karl Grunsky

Zurückgestellt für die nächsten Hefte wurden folgende Berichte: Braunschweig, Bremen, Brüssel, Budapest, Darmstadt, Halle, Köln, Moskau, Nürnberg, Riga, Rosario, Zürich (Oper); Braunschweig, Buenos Aires, Halle, Hannover, Köln, London, Nürnberg, Rosario, Shanghai, Zürich (Konzert).



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den Kruseschen Lortzing-Artikel illustrieren wir durch die Wiedergabe einer Seite aus Lortzings Textbuch zur Oper „Rolands Knappen“ im Faksimile, sowie durch ein äusserst seltenes Porträt des Meisters. Über letzteres schreibt Herr L. Heilbronn, von dem wir das Bild zur Reproduktion erworben haben: Es ist vor Allem von jeher die liebenswürdige, anspruchslose Persönlichkeit Lortzings gewesen, wie sie uns in so vielen kleinen Zügen geschildert wird, die ihn uns so nahe rückt und ihn uns so unvergesslich macht. Deshalb wird man mit besonderem Interesse ein Bildnis entgegennehmen, das den Sänger nie verklungener Melodieen darstellt, und das aus dem Grunde schon von Bedeutung ist, weil es das einzige Porträt Lortzings ist, das diesen in einer Darstellung nach dem Leben wiedergiebt. Es ist uns zwar eine Reihe von Bildnissen überliefert worden, die als vortrefflich bezeichnet werden dürfen, so vor Allem dasjenige von Souchon, das im Besitz der Leipziger Sinnelgesellschaft ist, dasjenige von Schlick, das Lortzing selbst als sehr ähnlich bezeichnetete, und dasjenige von Prinzhofer vom Jahre 1846. Zu erwähnen ist ausserdem noch ein aus dem Jahre 1839 stammendes Aquarell von Brand, ein Bild von Schramm und eine Zeichnung von Busse. Alle diese Darstellungen giebt der ausgezeichnete Biograph Lortzings, Georg Richard Kruse, in seiner bekannten Lortzingbiographie und in seinen Lortzingbriefen wieder. Sie stellen Lortzing in mehr oder minder idealisierter Auffassung dar, ausgestattet mit den Grundzügen seines Äusseren, wie ihn Düringer, sein intimster Freund, in der 1851 in Leipzig erschienen kleinen Biographie schildert, wenn er u. a. sagt: „Sein liebenswürdiges, einnehmendes Äussere kommt ihm auf der Bühne sehr zu statten. Eine schlanke Mittelfigur mit dunkellockigem Haare, freundlich schönem Angesichte. Seine hübschen dunkeln Augen waren von gutmütigem, schelmischem Ausdruck, heiter, lebendig. Seine ganze Erscheinung, sein ganzes Wesen voll Frohsinn und Laune, gewandt und gefällig, so auf der Bühne, wie im Leben. Es verfehlte da wie dort niemals den angenehmsten Eindruck.“ Im Gegensatz hierzu wird ein Jahr vor seinem Tod geschrieben, in welchem Masse die ewigen Sorgen und die bangen Aussichtslosigkeiten den einst so frohen Menschen verändert hatten: „Auch äusserlich war Lortzing verändert: garstiger Staub lag auf den dunklen Locken, deren Ergrauen er früher durch eine Haarverschönerungs-Tinktur zu verbergen pflegte. Sorgenvoll und müde schlich er umher und hatte stets zu klagen. Das erfrischende, behagliche Lachen war verstummt.“ Das vorliegende Bild, das zum ersten Male der Öffentlichkeit übergeben wird, entstammt dem Nachlasse Düringers, und zwar aus den vierziger Jahren. Ein genaues Datum lässt sich nicht feststellen. Es bildet eine vergrösserte Kopie nach einer alten Daguerreotypie, die das Freundespaar Lortzing und Reger († 1857 zu Berlin, Textdichter zu „Hans Sachs“, angeblich Verfasser des Zarenliedes) bei einem Glase Wein darstellt. Der jüngste Sohn des Meisters, Hans Lortzing, der des Vaters teures Andenken von jeher in pietätvollster Weise pflegte, fand das alte Bild und liess durch Achill de Veer in Berlin die vorliegende Kopie anfertigen, die naturgemäss auf Schärfe und völlige Deutlichkeit keinen Anspruch machen kann, trotzdem aber aus den angeführten Gründen ganz besonderes Interesse für sich beanspruchen darf. Das Bild zeigt eine gewisse Fülle im Gesicht, die man sonst bei Lortzingbildern vermisst, und einen mehr runden als länglichen Kopf. Der Mund ist scharf geschnitten, und um ihn lagert ein etwas herber Zug, der durch den Ausdruck der Augen gemildert wird. Die

Fülle der dunklen Locken ist deutlich erkennbar. Dass Lortzing sich, ähnlich wie Mozart, mit besonderer Sorgfalt kleidete, darüber wird vielfach berichtet. So erzählt sein Zeitgenosse Anton Pichler aus der Osnabrücker Zeit (vgl. Kruse), man habe Lortzing gewöhnlich in heller Tuchhose, blauem Frack mit blanken Knöpfen, einen weissen Zylinderhut auf dem Kopfe gesehen. „Eines Tages erschien er gar mit einem weissen Carbonarimantel, mit blauem Futter, Kragen und langen Quasten, der einmal schon durch die Farbe auffiel, noch mehr aber durch die geschickte Art, mit der ihn Lortzing über die Schulter und in malerische Falten zu werfen verstand.“ Alle solche Einzelheiten sind naturgemäss auf unserm Bilde nicht erkennbar, das vor Allem zeigen soll und zeigt: wie der Meister im Leben aussah, dessen Frohsinn und dessen Melodieen einen unerschöpflichen Quell reinen Genusses bilden.

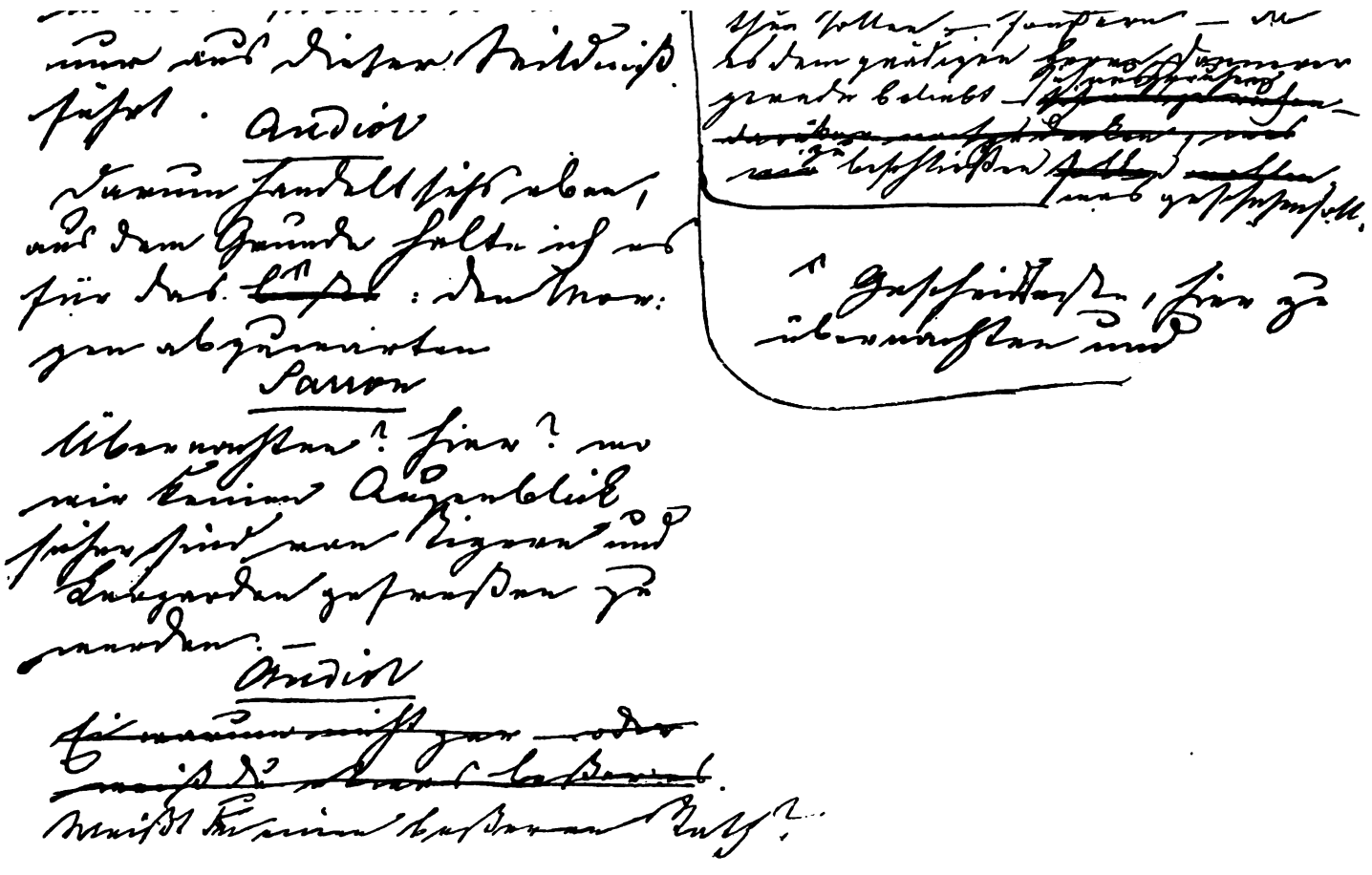
Hugo Wolfs Totenmaske lässt uns in ergreifender Weise die furchtbaren Leiden ahnen, denen der unglückliche Tondichter in seinen letzten Lebensjahren ausgesetzt war. Wir verweisen auf die erschütternde Darstellung dieser Vorgänge im demnächst erscheinenden Schlussband der grossen Hugo Wolf-Biographie von Ernst Decsey. Eigentlich sollte dieses sehr seltene Blatt nur den Käufern der genannten Biographie zugänglich gemacht werden, die in diesem Heft enthaltene Würdigung des Hugo Wolf-Festes in Stuttgart gibt uns jedoch Veranlassung, auch unsern Lesern die Abnahme der Züge des genialen Lyrikers vor seiner Bestattung zu vermitteln. Das Original der Totenmaske wurde in diesem Jahre dem Wiener Stadtrat aus dem Nachlass Hugo Wolfs übergeben.

Zum Gedenkblatt von Gerold gehören das ausgezeichnete, lebensvolle Porträt Julius Stockhausens nach einer Amateurphotographie von Eduard Jungmann in Frankfurt a. M., die seinerzeit die lebhafteste Anerkennung Johannes Brahms' gefunden hat, und ein sehr interessanter Brief des Gesangsmeisters an seinen Verleger.

Über die umfangreiche Notenbeilage wolle der Leser das nähere im Aufsatz Hugo Riemanns nachlesen.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.



AUS LORTZINGS TEXTBUCH ZUR OPER „ROLANDS KNAPPEN". ZWEITER ENTWURF

VI. 3

ALBERT LORTZING
nach einer alten Daguerreotypie

U of M

HUGO WOLFS TOTENMASKE

JULIUS STOCKHAUSEN
† 22. September 1906

VI. 3

Tänze des 16. Jahrhunderts

à double emploi

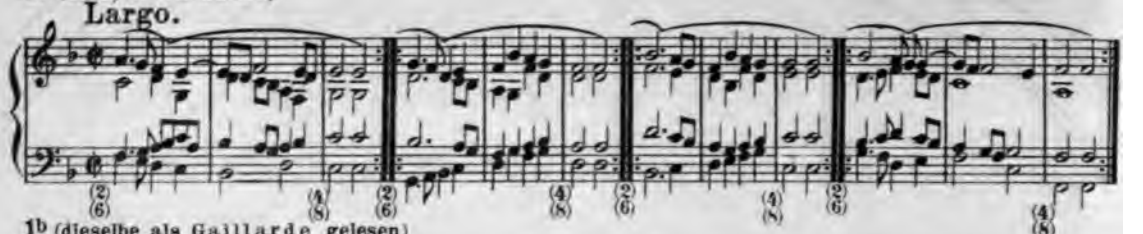
herausgegeben von

Prof. Dr. HUGO RIEMANN

VI. 3

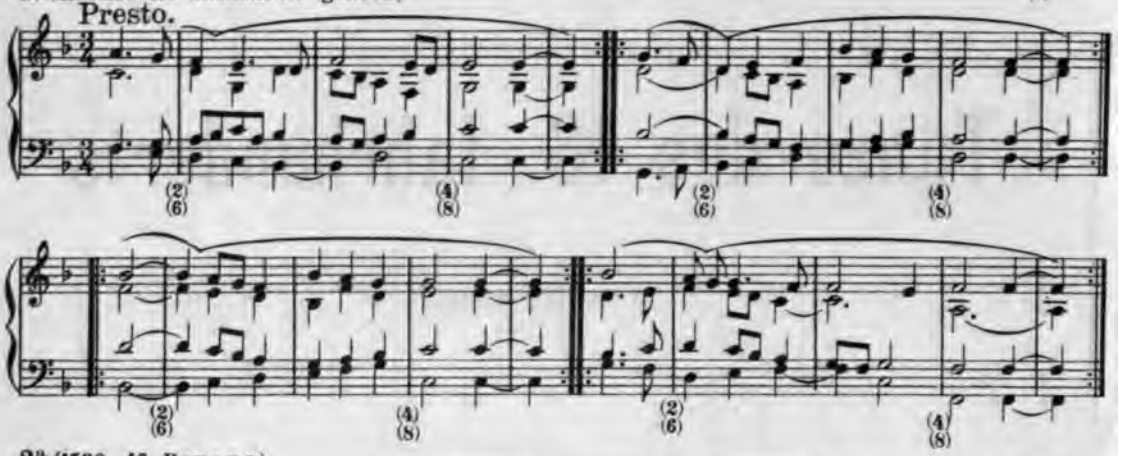
1a (1529, 2. Pauane)

Largo.

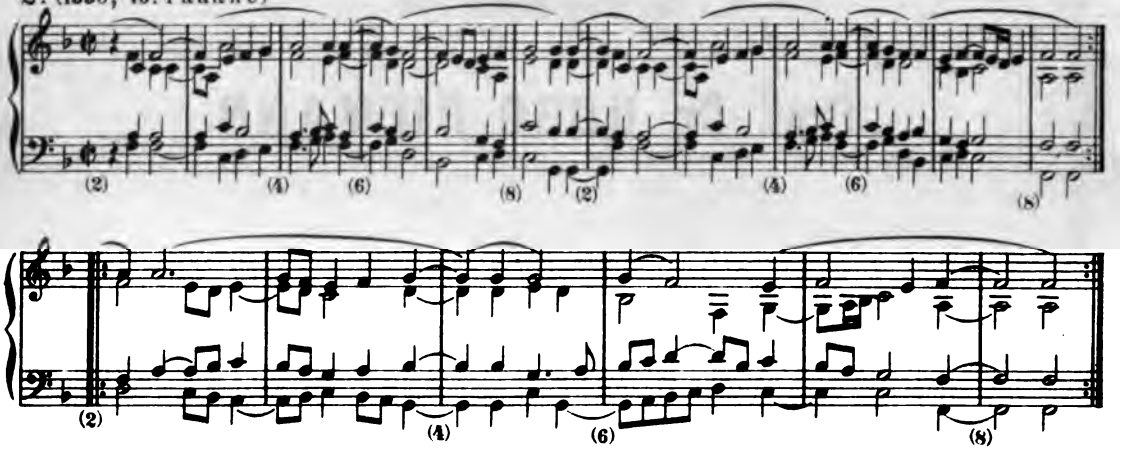


1b (dieselbe als Gaillarde gelesen)

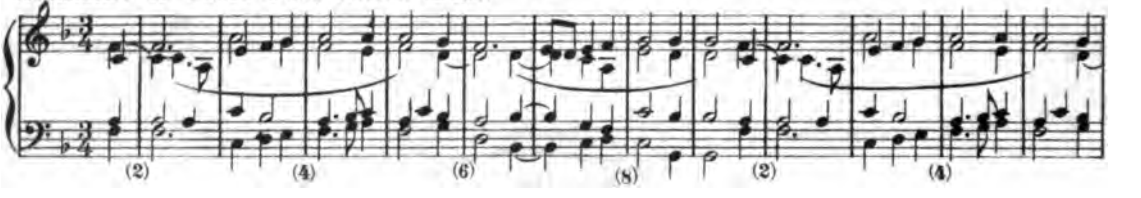
Presto.



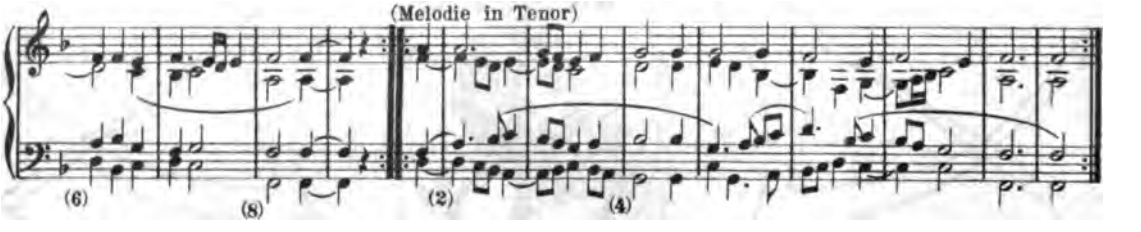
2a (1530, 16. Pauane)



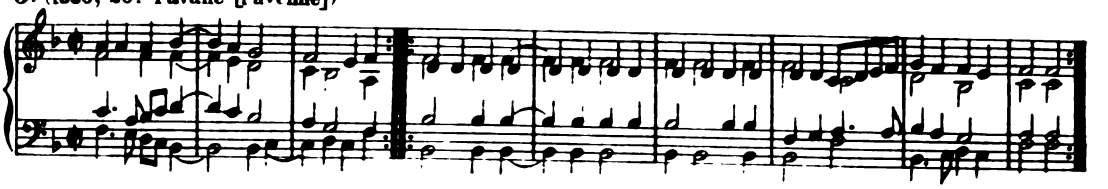
2b (dieselbe als Gaillarde) Melodie in Alt!



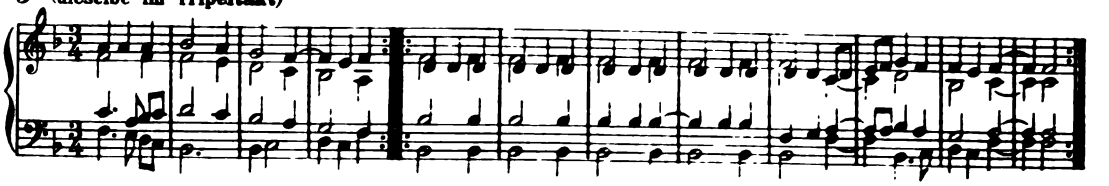
(Melodie in Tenor)



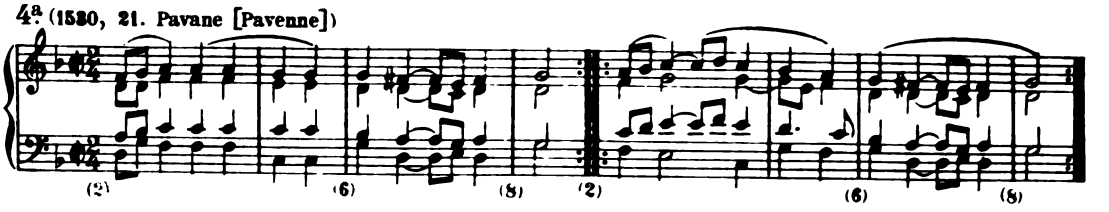
3a (1530, 20. Pavane [Pavenne])



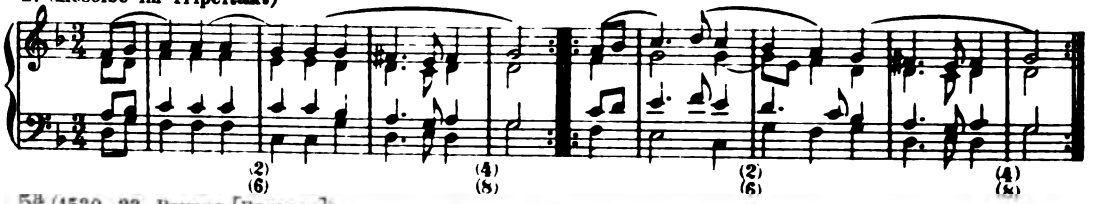
3b (dieselbe im Tripeltakt)



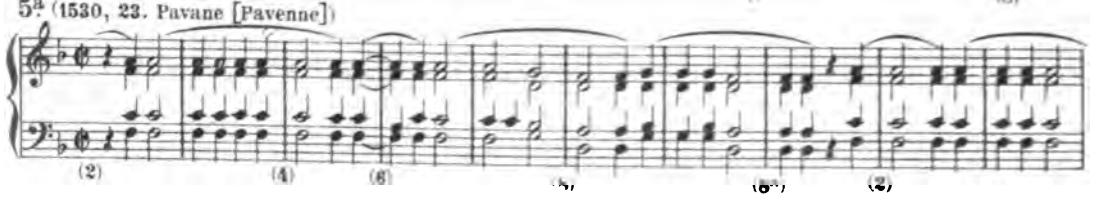
4a (1530, 21. Pavane [Pavenne])

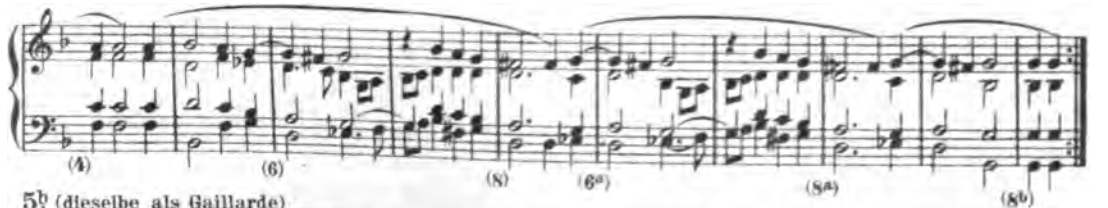


4b (dieselbe im Tripeltakt)

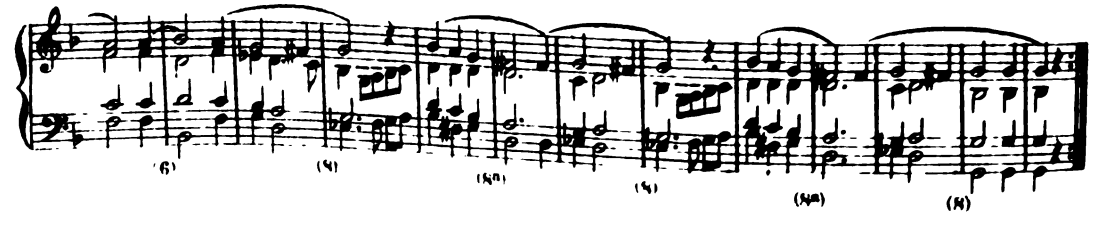


5a (1530, 23. Pavane [Pavenne])

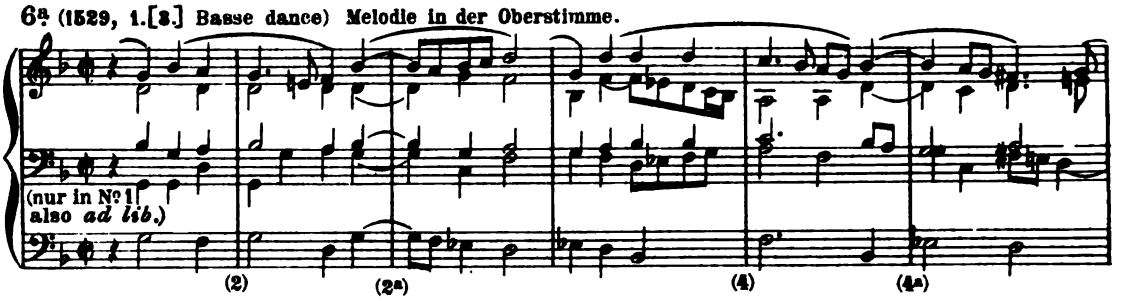


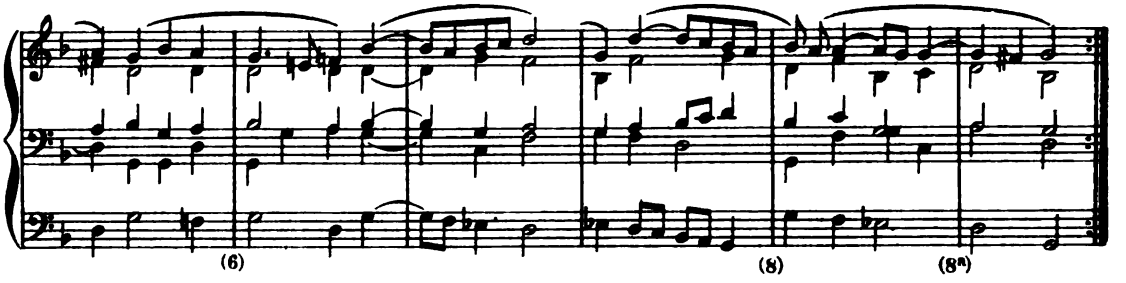


5b (dieselbe als Gaillarde)

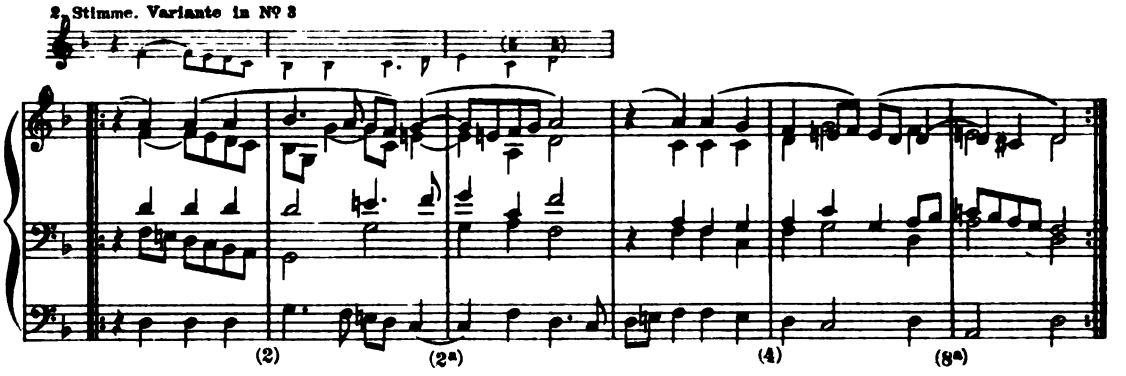


6a (1529, 1.[3.] Basse dance) Melodie in der Oberstimme.

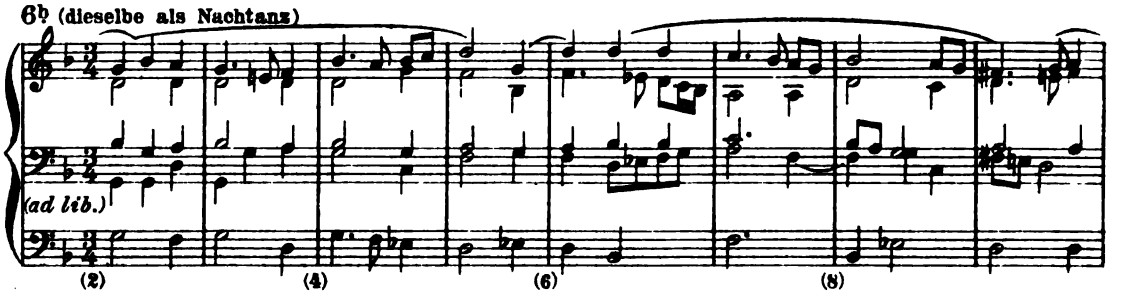


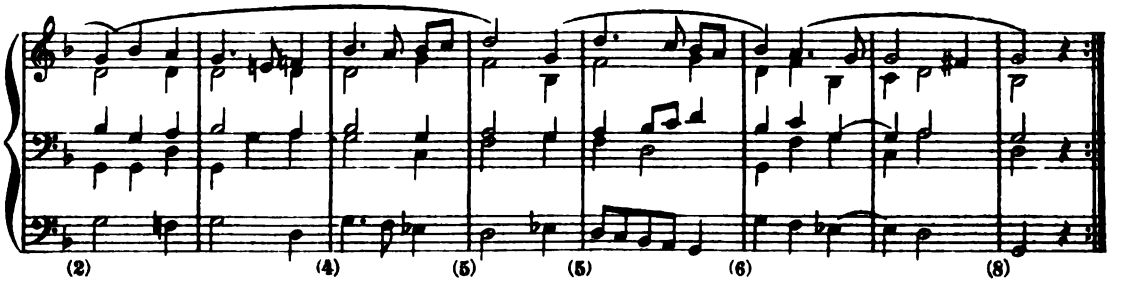


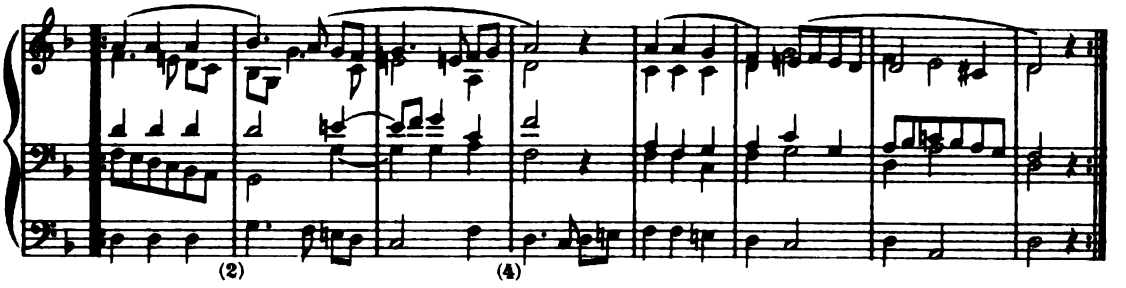
2. Stimme. Variante in No 3



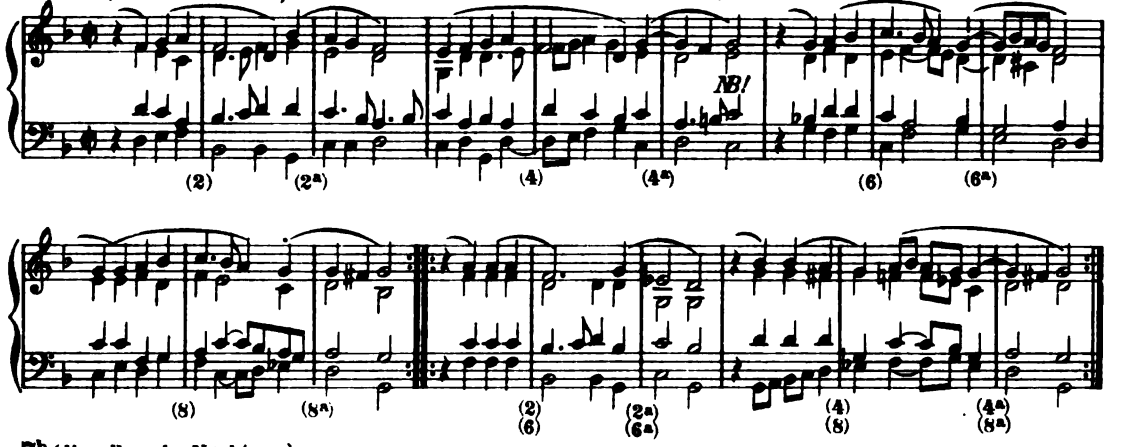
6b (dieselbe als Nachtanz)



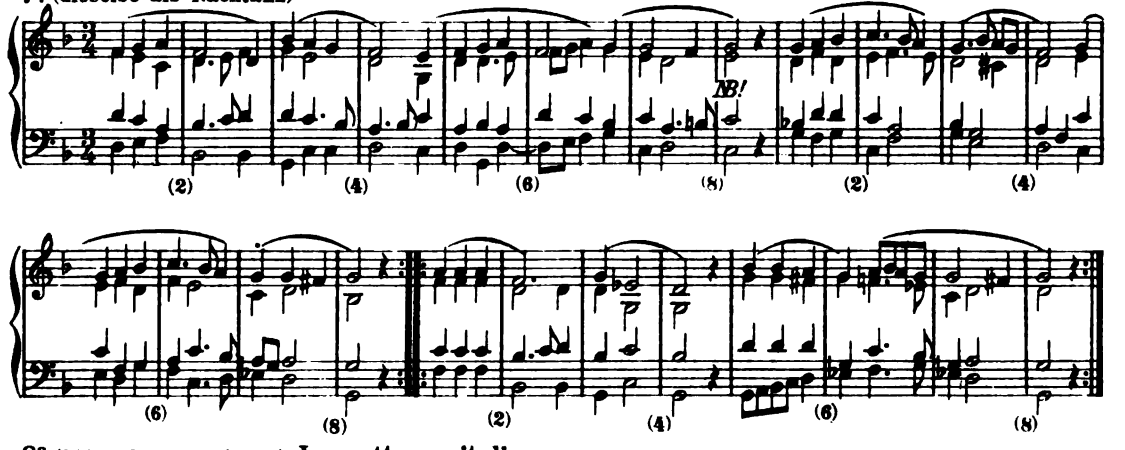




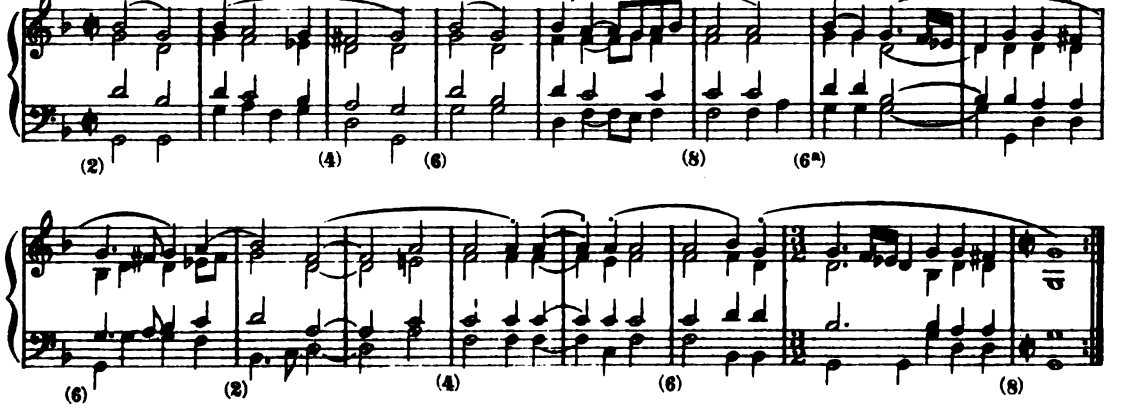
7a (1530, 3. Basse dance, altertümlicher Halbschluss im ersten Teil)



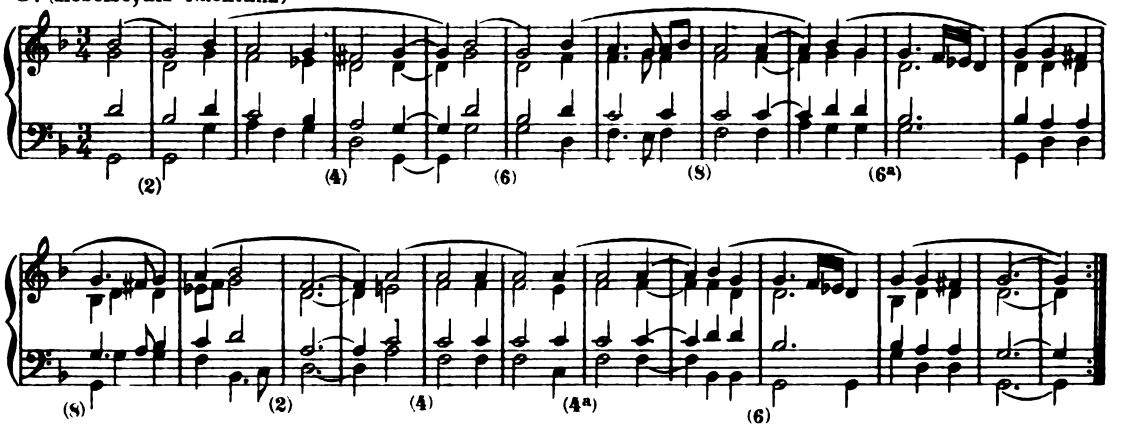
7b (dieselbe als Nachtanz)



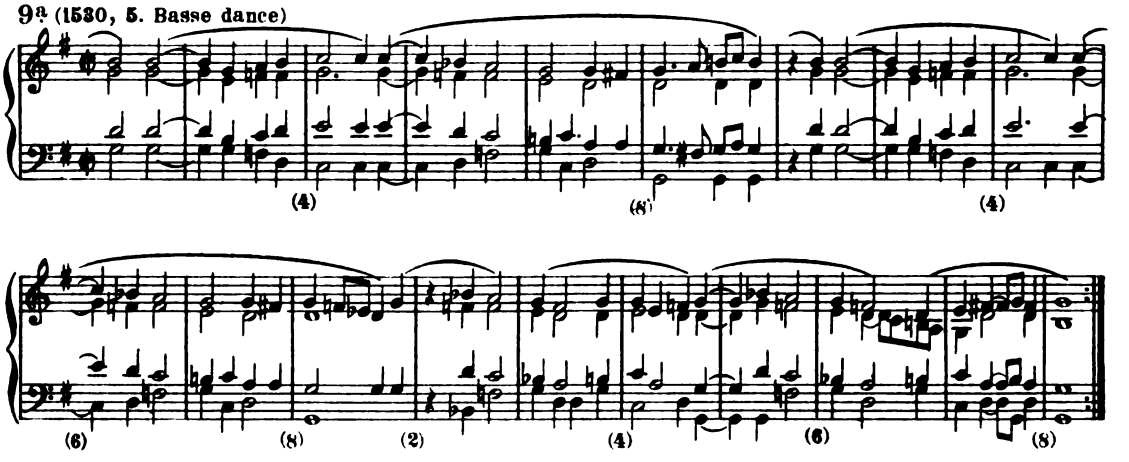
8a (1530, 4. Basse dance) La gatta en italien.



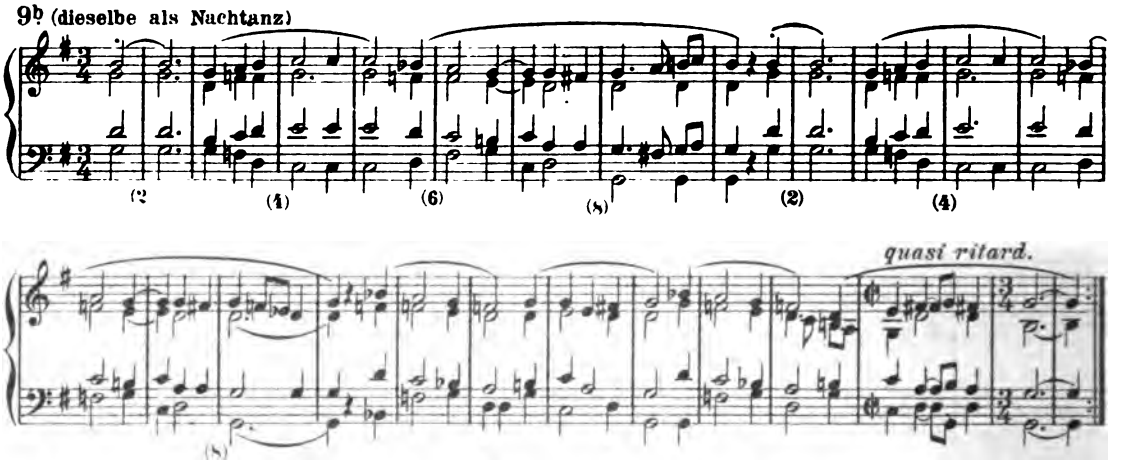
8b (dieselbe, als Nachtanz)



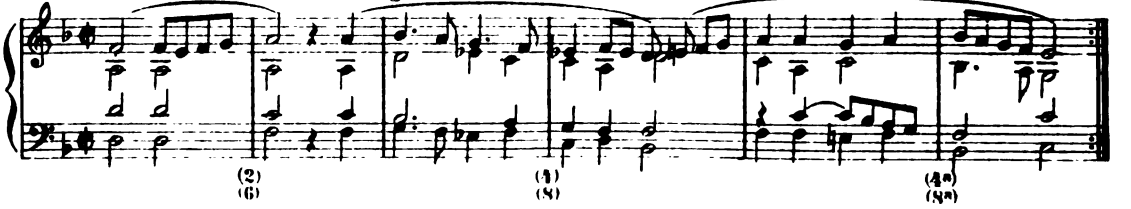
9a (1530, 5. Basse dance)

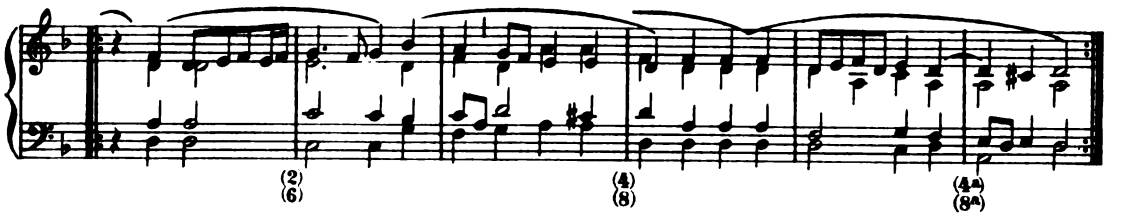


9b (dieselbe als Nachtanz)

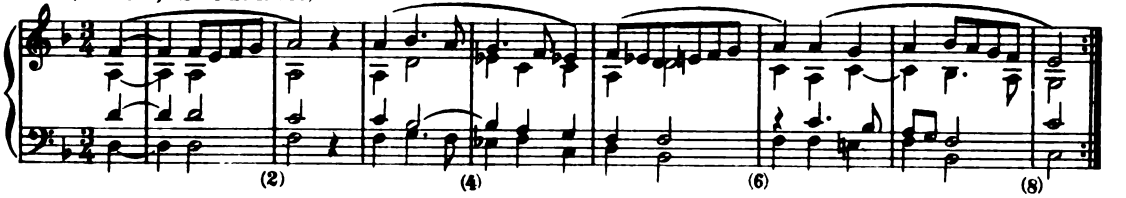


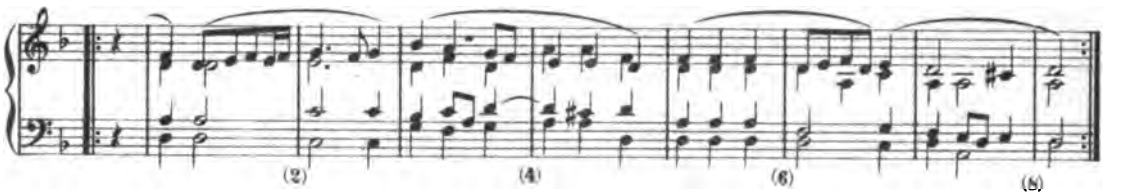
10a (1530, 6. Basse dance) La Magdalena.



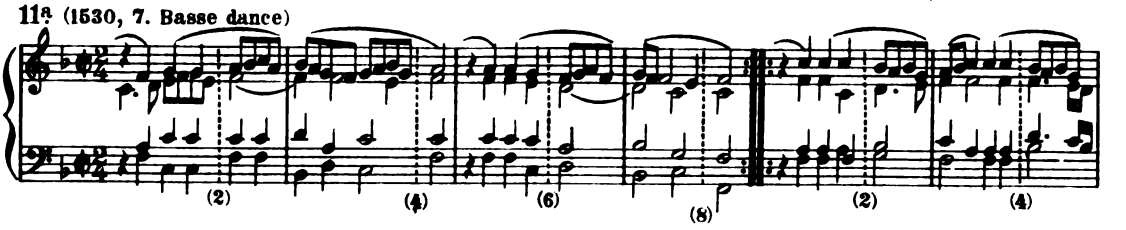


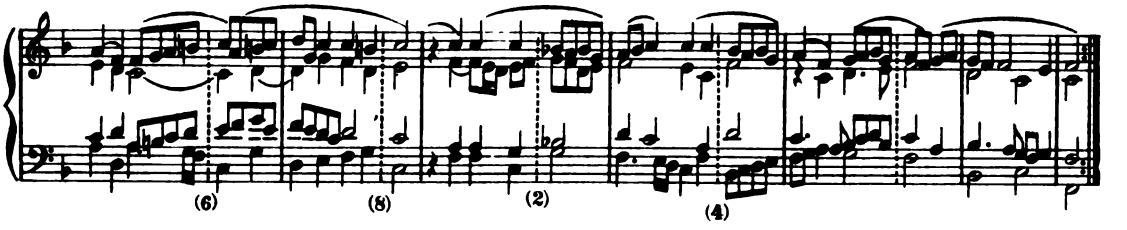
10b (dieselbe, als Nachtanz)



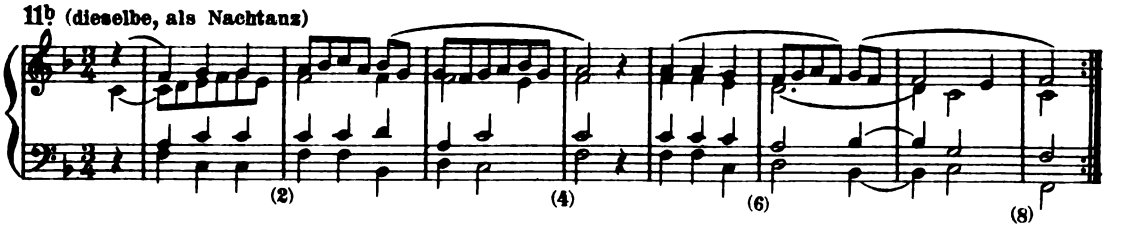


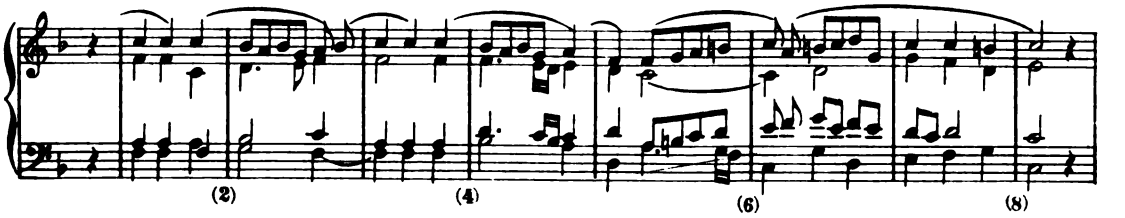
11a (1530, 7. Basse dance)

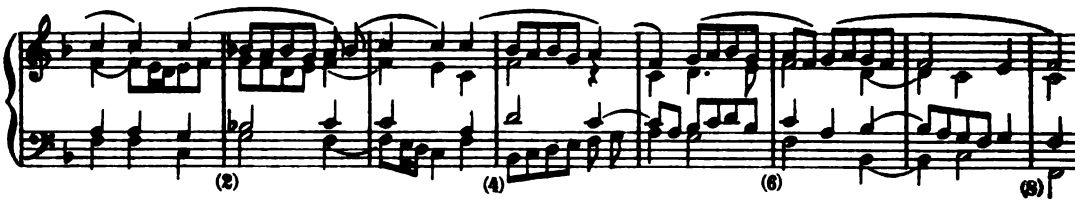




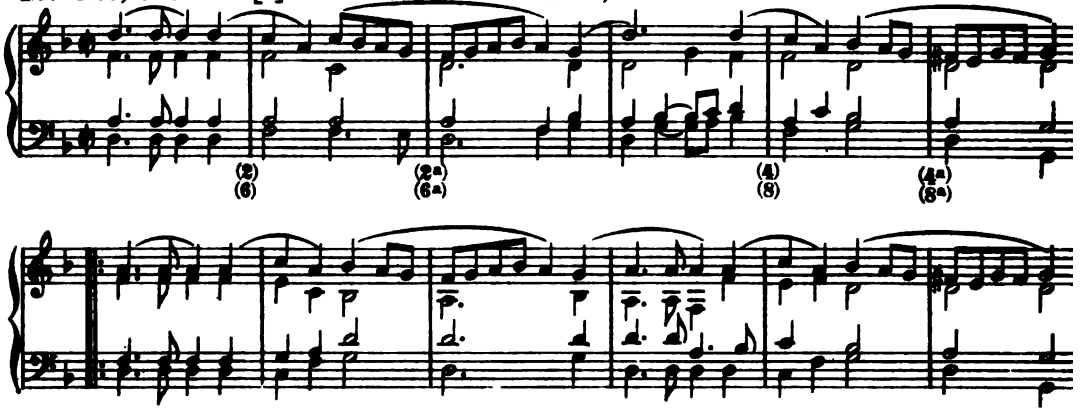
11b (dieselbe, als Nachtanz)



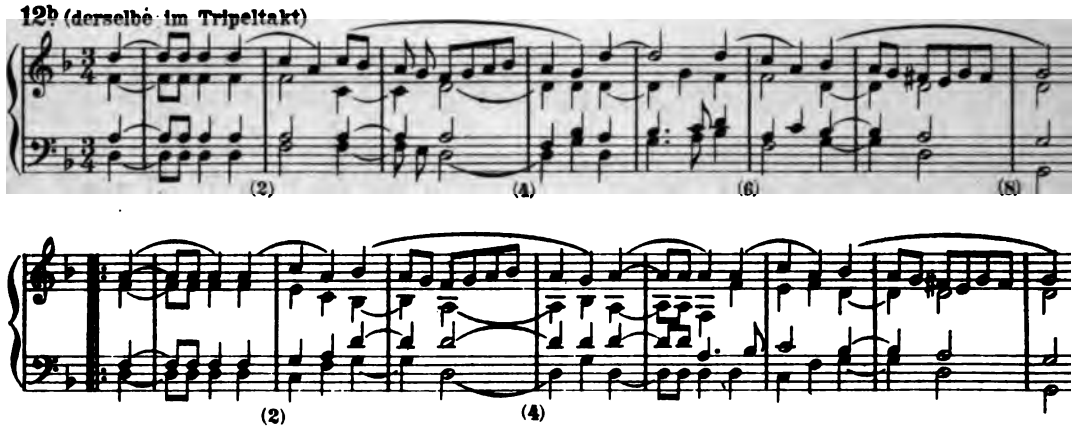




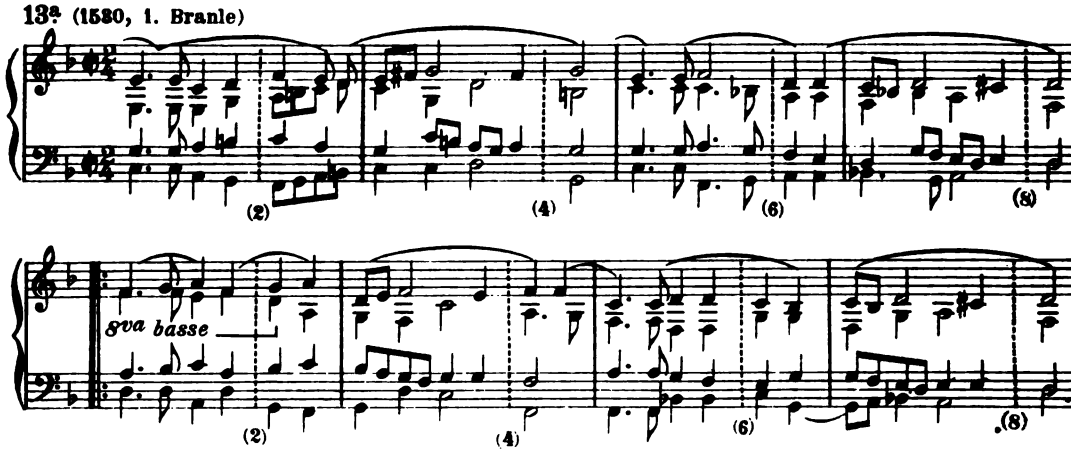
12a (1530, Schlussteil [3] der 8. Basse dance. La brosse)



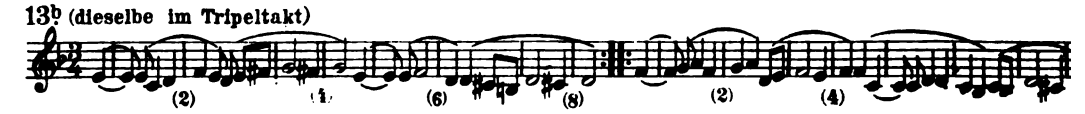
12b (derselbe im Tripeltakt)



13a (1530, 1. Branle)



13b (dieselbe im Tripeltakt)



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenbu

DIE MUSIK

Musik im besten Sinne bedarf weniger der Neuheit, ja vielmehr, je älter sie ist, je gewohnter man sie ist, desto mehr wirkt sie.

Goethe

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 4

Zweites Novemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

INHALT

Dr. Karl Nef
Die Musik in Goethes „Wilhelm Meister"

Dr. med. Wilhelm Kühn
Der Sitz des musikalischen Sinnes

Bruno Weigl
Hermann Gustav Goetz
Zur Erinnerung an seinen 30jährigen Todestag

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

DIE MUSIK IN GOETHES WILHELM MEISTER

von Dr. Karl Nef-Basel

Wenn von der deutschen Musik die letzte Note verloren ginge, so bliebe ihr doch ein Denkmal in der deutschen Literatur, das wenigstens mit Worten für alle Zeiten von ihrer Grösse und Bedeutung Zeugnis ablegte. Das Schrifttum keiner andern Nation dürfte so reich mit Musik durchwirkt sein wie das deutsche. Besonders wenn man es etwa mit dem französischen vergleicht, springt die grössere Musikliebe sofort in die Augen. Dafür, dass die Musik im Leben der Deutschen eine grosse Bedeutung hat, geben die Werke der Dichter einen anschaulichen Beweis. Nicht nur sind die eigentlichen Kunstschriften in poetischer Form von Agricolas „Gereimter Musiklehre" und Kuhnaus „Musikalischem Quacksalber" an über Heinse, Rochlitz, Griepenkerl, Hoffmann, C. M. von Weber, Schumann, Bechstein, Riehl u. v. a. bis herab zu Elise Polko besonders reich vertreten, sondern auch die allgemeine Literatur ist seit dem Nibelungenliede reich durchsetzt mit musikalischen Schilderungen. Selbst der Musik persönlich fernstehende Dichter verleugnen den Hang der Nation zu ihr nicht, wofür etwa Schiller mit seinen Jugendgedichten und Gottfried Keller mit dem Grünen Heinrich anzuführen wären. Selbst der verstandesscharfe Lessing kommt einmal, in der Hamburgischen Dramaturgie, ausführlich auf die Tonkunst zu sprechen. Ein bischen Musikliebe keimt bei fast jedem deutschen Dichter, und gewisse Perioden der deutschen Literatur, vor allem die Romantik oder in anderer Art wieder Humanismus und Reformation, sind ganz erfüllt von ihr. Darum bieten die Dichtungen auch wertvolle Illustrationen zur Musikgeschichte, was bisher noch zu wenig beachtet wurde. Welch schöne Resultate sich auf diesem Wege gewinnen lassen, hat erst kürzlich ein junger Musikhistoriker, Dr. Buhle,[1]) in seinen wertvollen Untersuchungen über mittelalterliche Instrumente gezeigt, denen neben bildlichen Darstellungen namentlich auch poetische Werke als Quellen dienten. Und man darf nicht glauben, dass solche nur für die älteren Zeiten von Wert

[1]) Die Musikinstrumente in den Miniaturen des Mittelalters, Leipzig 1904.

seien; bis ins 18. und selbst ins 19. Jahrhundert hinein bietet die schöne Literatur lehrreiche Illustrationen zur Musikgeschichte. Die Musikpflege hat in jüngster Zeit grosse Wandlungen durchgemacht, nicht nur fortschreitend, sondern auch im Krebsgang, und nach dem von H. Kretzschmar in seinen epochemachenden „Musikalischen Zeitfragen" gegebenen Losungswort gilt es heute vor allem, die vergessenen alten wertvollen Institutionen und Gebräuche wieder neu zu beleben. Da dürfte es besonders am Platze sein, einmal darauf hinzuweisen, dass ihre segenspendende Wirkung in den poetischen Werken vielfach schön dargestellt ist, und die heutige Generation ihren Wert nirgends besser erkennen kann als im Spiegel der Dichtung. Wie das gemeint ist, sei an dem Beispiel Goethe und seinem am meisten Musik atmenden „Wilhelm Meister" zu zeigen versucht.

Die Musikliebe, welche die ganze deutsche Literatur erfüllt, strahlt in voller Wärme auch aus den Werken des grössten deutschen Dichters Goethe. Über sein Verhältnis zur Tonkunst ist schon viel geschrieben worden, merkwürdigerweise beziehen sich aber die zahlreichen Abhandlungen darüber von Bock, Wasielewski, Hiller, Niemeyer, Wulkow, Jullien u. a. fast ausnahmslos nur auf das, was Goethe in Briefen und Aufsätzen zur Musik geäussert hat, während die Hauptsache, die poetischen Werke, grösstenteils unberücksichtigt geblieben sind. Das ist verkehrt; denn dass der ganze Goethe erst aus seinen Dichtungen spricht, braucht nicht erst lange bewiesen zu werden und gilt ganz besonders für die Musik, die so tief in das Gefühlsleben eingreift. Sie spielt in der Tat in seinen poetischen Werken eine grosse Rolle; striche man sie daraus, würden sie um ein Gutteil Poesie ärmer, und umgekehrt geben auch sie erst das rechte Bild von der Musikliebe ihres Schöpfers.

Goethe gehörte zwar nicht zu der engeren Gemeinde der Musikfreunde, wie so viele deutsche Dichter, wie etwa seine Zeitgenossen Herder und Wieland; er hatte es in der musikalischen Bildung nicht so weit gebracht, um die komplizierteren Formen der Kammer- und Orchesterkunst zu verstehen; aber er besass einen ursprünglichen Sinn für die Tonkunst, den man leider nur in der Jugend richtig zu entwickeln unterlassen hatte. So reicher Bildungsstoff ihm in Frankfurt zugeführt wurde oder er sich selbst zu verschaffen wusste, so scheint doch der Boden der engbegrenzten Reichsstadt gerade für die Musik ziemlich unfruchtbar gewesen zu sein. Der Glanz der Wirksamkeit Telemanns, der im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts als Kirchenmusikdirektor und Leiter eines Musikkollegiums in Frankfurt wirkte, war in Goethes Jugendjahren längst verblasst und dafür, dass die Musik in der allgemeinen Achtung nicht hoch stand, gibt Goethe selbst einen Beweis in seinen Mitteilungen über den Schöffen von Offenbach in „Dichtung und Wahrheit". Dieser hatte von einer

Italienreise grosse Musikliebe mit heimgebracht und führte in seinem Hause Konzerte und Oratorien auf. „Weil er nun,“ so sagt Goethe wörtlich, „dabei selbst sang und die Musiker begünstigte, so fand man es nicht ganz seiner Würde gemäss, und die eingeladenen Gäste sowohl als die übrigen Landsleute erlaubten sich darüber manche lustige Anmerkung!“ Welch ein Gegensatz spricht sich in diesen Worten aus gegenüber der liberalen Musikverehrung des österreichischen Adels jener Zeit, wo sogar kaiserliche Prinzen und Prinzessinnen in Opern auftraten, und auch vieler reichsdeutscher Fürsten, die ebenfalls die Musik in grossem Stile pflegten und unbeschadet ihres Ansehens mit ihren Musikern auf gutem Fusse standen. Wo so enge Ansichten herrschten, konnte von wirklichem Blühen der Tonkunst nicht die Rede sein, und dem Knaben Goethe waren tiefere Eindrücke von ihr versagt.

Sein auf alles bedachter Vater liess ihm zwar auch Klavierunterricht geben; aber das Unglück wollte es, dass dieser einem Scharlatan anvertraut wurde, der, wie ebenfalls in „Dichtung und Wahrheit“ ausführlich erzählt wird, durch lustige Mätzchen sich seine Schüler fing und nachher als trockener Pedant sich entpuppte, was für einen Goethe das allerschlimmste war. Hauptsächlich dieser unglückliche Umstand, der ihn in der Jugend der Musik entfremdete, hat es wohl verschuldet, dass er nie tiefer in ihre Geheimnisse eindrang. An Lernbegier hat es ihm zwar auch auf diesem Gebiet nicht gefehlt, was der in Strassburg aufgenommene Unterricht im Violoncellospiel und die im höheren Alter eifrig betriebenen musiktheoretischen Studien beweisen. Aber „was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr“, gilt hier vielleicht noch mehr als anderswo, was selbst ein Goethe erfahren musste. Zum bewussten Verständnis grösserer Musikformen und insbesondere der Instrumentalmusik hat er es nie gebracht. Er machte sich selbst darüber keine Illusionen; an Frau Unger schrieb er einmal:

„Musik kann ich nicht beurteilen, denn es fehlt mir an der Kenntnis der Mittel, deren sie sich zu ihren Zwecken bedient, und ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse.“

Wenn Goethe aber einmal von ihrer Wirkung spricht, so tut er es dann auch in einer Art und Weise, wie nur er es kann. Er fasst die Musik, sofern sie sich in einfacheren, volkstümlichen Formen äussert, mit der ganzen Wärme seines Gemütes auf und weiss seine Eindrücke mit dem vollen Zauber seiner Dichtersprache wiederzugeben. Mag er, wo er theoretisiert, oft im Finstern tappen, wo er seine künstlerischen Erlebnisse beschreibt, strahlt aus seinen Worten helles Licht. Ähnlich wie bei dem wegen seiner Musikliebe vielgepriesenen Shakespeare erhalten auch in den Goetheschen Dichtungen viele der schönsten Szenen ihren vollen Reiz erst

durch die hineinklingende Musik; ja der eigentlich poetische Effekt wird oft erst durch sie hervorgerufen. Man braucht nur an „Egmont“ und „Faust“ zu denken, um Beispiele dafür zu haben. Liebevoll und noch reicher wird die Tonkunst in den prosaischen Werken angeführt, am umfänglichsten eben im „Wilhelm Meister“. Bei der Fülle echter Lebensschilderung in dieser Universaldichtung übersieht man dies leicht; aber gerade weil hier die Musik als ein wichtiger Bestandteil des Daseins auftritt, lohnt es sich, ihr im einzelnen nachzugehen.

Die erste Erwähnung der Tonkunst klingt ihr nicht sonderlich freundlich. Von der Zwischenaktsmusik im Puppenspiel wird gesagt, jeder der kleinen Zuschauer habe gewünscht, sie möchte nur bald aufhören. Aber diese Bemerkung zeigt doch, dass zu Goethes Zeit selbst ein Puppenspiel ohne Musik nicht möglich war, wie denn auch im weiteren Verlauf des Romans die Zwischenaktsmusik bei den wirklichen Theateraufführungen stets mit erwähnt wird. „Einige pfiffen eine Symphonie“, heisst es sogar, wo die Schauspieler sich anschicken, nur zur eigenen vergnüglichen Übung ein Stück aufzuführen. Mit seiner Zeit überhaupt hat Goethe den Streit für und wider die Zwischenaktsmusik im „Meister“ kurzweg zu ihren Gunsten entschieden.

Zum erstenmal mit voller poetischer Wirkung wird unsere Kunst eingeführt an der Stelle, wo die Leidenschaft Wilhelms für Marianne ihren höchsten Grad erreicht. Es heisst dort:

„Wilhelm ging noch einige Strassen auf und nieder; er hörte Klarinetten, Waldhörner und Fagotte, es schwoll sein Busen. Durchreisende Spielleute machten eine angenehme Nachtmusik. Er sprach mit ihnen, und um ein Stück Geld folgten sie ihm zu Mariannens Wohnung. Hohe Bäume zierten den Platz vor ihrem Hause, darunter stellte er seine Sänger; er selbst ruhte auf einer Bank in einiger Entfernung und überliess sich ganz den schwebenden Tönen, die in der labenden Nacht um ihn säuselten. Unter den holden Sternen hingestreckt, war ihm sein Dasein wie ein goldner Traum.“ — „Sie hört auch diese Flöten“, sagte er in seinem Herzen; „sie fühlt, wessen Andenken, wessen Liebe die Nacht wohlklingend macht; auch in der Entfernung sind wir durch diese Melodieen zusammengebunden, wie in jeder Entfernung durch die feinste Stimmung der Liebe.“

Kann man schöner die Poesie eines solchen nächtlichen Ständchens schildern, als es hier geschehn? Es war eine glückliche Zeit, da dergleichen in Liebessachen zur Tagesordnung gehörte. Wer heute ähnliches wollte, müsste erst die Bewilligung der Polizei einholen. Unsere Konzertbesucher hören wohl gelegentlich einmal ein Stück aus einer Serenade von Mozart; besser aber als es der Musikhistoriker könnte, sagt ihnen hier Goethe, wie so etwas an seinem Ort gewirkt hat.

Solche Schilderungen, die man als eigentliche kleine Illustrationen zur Musikgeschichte nehmen darf, da sie charakteristische musikalische

Zustände oder Gebräuche schildern, folgen auch im weiteren Verlauf des Romans. Auf dem Schlosse des Grafen fehlt nicht die Hauskapelle und ein dirigierender Musikus, der befähigt ist, zu dem Vorspiel zu Ehren des Prinzen die nötigen Stücke teils zu komponieren, teils aus dem Musikvorrate auszusuchen. Er versteht sich zugleich sehr gut auf den Tanz und richtet das Ballet ein. Auch der vornehmere Bürger ermangelt zu Goethes Zeit bei Familienfesten nicht der entsprechenden Musik; bei der Verlobungsfeier in der Novelle „Wer ist der Verräter“ in den Wanderjahren ertönt ein munterer Marsch, unter dessen Klängen die Gesellschaft feierlich heranzieht. Das Bankett in der „neuen Melusine“ ermangelt nicht des Trompetenschalls, das Zwergenheer nicht der militärischen Musik. Und an einem vielbesungenen Stückchen Volksmusik geht auch unser Roman nicht achtlos vorüber; in der Novelle „Nicht zu weit“ hören wir ein Posthorn sehr angenehm die Strasse herauf. Auf ein interessantes Stück Volkskunst der Gegend, in der der Roman spielt, macht Goethe aufmerksam mit dem Bergmannsspiel, dem Wilhelm mit Philine und Laertes draussen auf der Mühle zusehen. Das beschriebene kleine Musikdrama mit seinen Liedern und Rezitativen und der Begleitung durch die Zither ist keine Erfindung Goethes, sondern wurde so von den Bergleuten in Ilmenau aufgeführt.[1]) In Leonardos Tagebuch wiederum weist der Dichter auf den ehemaligen sonderbaren Brauch der schweizerischen Bergbewohner hin, zur Unterhaltung geistliche Psalmen zu singen. Die bezügliche Stelle zeigt auch schön, wie Goethe die Poesie von Tönen und Geräuschen des täglichen Lebens, die gewissermassen der Anfang und das Urelement der Musik sind, zu erfassen wusste, und wir lassen sie deshalb hier folgen:

„In einer solchen Umgebung [von Spinnerinnen] drängten sich neue eigene Gefühle mir auf; die schnurrenden Rädchen haben eine gewisse Beredsamkeit, die Mädchen singen Psalmen, auch, obwohl seltener, andere Lieder. Zeisige und Stieglitze, in Käfigen aufgehangen, zwitschern dazwischen, und nicht gleich möchte ein Bild regeren Lebens gefunden werden, als in einer Stube, wo mehrere Spinnerinnen arbeiten.“

Sobald Wilhelm in die weite Welt hinaus tritt, stellt ihm der Dichter eine Fülle mannigfaltiger Charaktere gegenüber, darunter auch eine Reihe mehr oder weniger ausgesprochener Musiknaturen. Dass für Mignon und den Harfenspieler der Gesang das eigentliche Lebenselement bildet, braucht nicht erst gesagt zu werden; aber auch Philine erhält viel ihres unvergleichlichen Reizes durch ihr musikalisches Talent. Immer ist sie mit einem muntern Liedchen bei der Hand und versteht damit gute Laune

[1]) Näheres darüber s. bei O. Schade: Bergmannsspiele aus Ilmenau. Aus einer Stelle in Goethes Wilhelm Meister. Weimarisches Jahrbuch IV, 1856, S. 344 ff.

hervorzurufen und Misstimmung zu bannen. Den pedantischen Naturfreund, der sie mit seinen Belehrungen über die Schönheit der Natur langweilt, fertigt sie mit einem Liedchen über den Kuckuck ab und in einem bei lustiger Fahrt von Wilhelm improvisierten Singspiel passt sie den eingeflochtenen Arien und Gesängen sofort Melodieen an und singt sie aus dem Stegreif. In ihrem Liederreichtum ist sie ein echtes Kind ihrer Zeit, die durch die Berliner Komponistenschule und das aufblühende Singspiel über eine Fülle kleiner Gesänge verfügte.

„Ich finde dich sehr glücklich, dass du dich in der Einsamkeit so angenehm beschäftigen und unterhalten kannst, und da du überall ein Fremdling bist, in deinem Herzen die angenehmste Bekanntschaft findest,"

schöner als mit diesen schlichten Worten, die Wilhelm zum Harfner spricht, als er ihn allein in seinen Gesang vertieft findet, lässt sich der Wert der musikalischen Selbstunterhaltung nicht aussprechen. Das ganze 13. Kapitel des zweiten Buches ist in Prosa ein Hymnus auf den Gesang. Überhaupt spricht Goethe im Anschluss an den Wanderer treffliche Worte über Musik. Von der Harfe sagt er:

„Das Instrument sollte nur die Stimme begleiten, denn Melodieen, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn scheinen mir Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu sein, die in der Luft vor unsern Augen herumschweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten; da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt, und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt."

Kann man für die schnell verfliegenden Harfentöne einen treffenderen Vergleich finden? Und Goethe spricht hier nur von diesen; er will nicht etwa alle Instrumentalvorspiele aberkennen. Den Beweis dafür gibt sein Roman selbst mit einer Stelle in der Novelle „Die pilgernde Törin", bei der vom Klavier die Rede ist:

„Sie [die pilgernde Törin] versuchte das Instrument mit zwei oder drei Vorspielen, die eine sehr geübte Hand ankündigten. Man zweifelte nicht mehr, dass sie ein Frauenzimmer vom Stande sei, ausgestattet mit allen liebenswürdigen Geschicklichkeiten. Zuerst war ihr Spiel aufgeweckt und glänzend; dann ging sie zu ernsten Tönen über, zu Tönen einer tiefen Trauer, die man zugleich in ihren Augen erblickte. Sie netzten sich mit Tränen, ihr Gesicht verwandelte sich, ihre Finger hielten an; aber auf einmal überraschte sie jedermann, indem sie ein lustiges Lied mit der schönsten Stimme von der Welt lustig und lächerlich vorbrachte."

Goethe bekennt sich hier als ein Anhänger der im 18. Jahrhundert mit Recht allgemein gelehrten und anerkannten musikalischen Affektenlehre; der Instrumentalmusik wird die Fähigkeit zuerkannt, aufgeweckt, glänzend, ernst und tieftraurig zu sein. Die Stelle ist für die Entwicklung der Handlung in der Novelle von grösster Bedeutung; im freien Klavierspiel

kann die Pilgerin, die sonst ihr Inneres mit einem dichten Schleier zu verhüllen sucht, sich nicht mehr verstellen und muss ihrer tiefen Trauer Ausdruck geben. Meisterhaft ist hier wiederum ein musikalisches Moment vom Dichter genutzt. Äusserlich klärt die Stelle die Situation noch dadurch, dass durch das gewandte Klavierspiel die rätselhafte Pilgerin sich unzweifelhaft als Dame von Stand verrät, was musikgeschichtlich charakteristisch für die Zeit ist.

Beim Harfner ist es das unglückliche Schicksal, das ihn dazu treibt, seine Tätigkeit ganz nur im Gesang aufgehen zu lassen. Mignon dagegen ist nicht nur durch ihr Unglück, sondern auch durch ihre einseitige Begabung so eng an die Tonkunst gebunden. Sie gehört zu jenen Unglücklich-Glücklichen, die bei sonst verkürzten Geistesgaben ausgesprochenes Talent zur Musik haben. Den eigenartigen, musikalischen Charakter, der übrigens mit Modifikationen keine ganz aussergewöhnliche Erscheinung ist, stellt Goethe schon im heranwachsenden Kinde mit wenigen Sätzen fest:

„Es konnte sehr früh laufen und sich mit aller Geschicklichkeit bewegen, es sang bald sehr artig und lernte die Zither gleichsam von sich selbst. Nur mit Worten konnte es sich nicht ausdrücken und es schien das Hindernis mehr in seiner Denkungsart als in den Sprachwerkzeugen zu liegen.“

In ganz anderer Weise als Philine, aber doch auch wieder durch den Gesang, erhält die Gestalt Mignons ihre eigenartige tiefe Poesie. Wie der Harfner begleitet sie ihre Lieder mit einem Instrument, der Zither. Man darf dabei nicht an die moderne, bayrische Gebirgszither denken, die auf den Tisch gestellt wird, sondern die hier gemeinte alte Form mit Hals- und Wirbelkasten ähnelt der Gitarre, von der sie sich nur durch den rundlichen Korpus, dem die hüftenartigen Einschnitte fehlen, und Bespannung mit Metallsaiten unterscheidet. Mignon kommt zu ihrer Zither durch die Theatergarderobe, wo sie sich als altes Inventarienstück fand. Man kann schon daraus auf die damalige Beliebtheit des Instruments schliessen; in der Tat war es seit Jahrhunderten ein Hauptmittel der volkstümlichen Musikübung. Auch der oben genannte Bergmann begleitet beispielsweise seinen Gesang mit der Zither.[1])

Mignon handhabt ausserdem das Tamburin, und zwar mit Meisterschaft, wie Goethe bei Anlass des Gelages nach der Hamlet-Aufführung wiederum mit unübertrefflicher Anschaulichkeit beschreibt:

---

[1]) Den sichersten Beweis für ihre ehemalige grosse Verbreitung geben die historischen Instrumentensammlungen, in denen sie meist in grosser Zahl vertreten ist, während die Fachliteratur, der sie als Volksinstrument wohl zu verächtlich war, ihrer nur spärlich gedenkt. In vereinzelten Bergtälern der Urschweiz und namentlich auch in Tirol hat sich die alte Form bis in die neueste Zeit erhalten.

„Mignon war ausgelassen wie man sie niemals gesehn. Sie schlug das Tamburin mit aller möglichen Zierlichkeit und Lebhaftigkeit, indem sie bald mit drückendem Finger auf dem Felle schnell hin und her schnurrte, bald mit dem Rücken der Hand, bald mit den Knöcheln darauf pochte, ja, mit abwechselnden Rhythmen das Pergament bald wider die Knie, bald wider den Kopf schlug, bald schüttelnd die Schellen allein klingeln liess, und so aus dem einfachsten Instrumente gar verschiedene Töne hervorlockte."

Das Tamburin verbindet sich auch mit der Harfe des Wanderers und dem Triangel, den Felix schlägt, zu diesem phantastischen Orchester, das Goethe ebenfalls bei dem Gelage erklingen lässt.

Noch ein anderes Instrument, allerdings ein noch primitiveres, verwendet Mignon beim Eiertanz. Während ein Violinist einen Fandango aufspielt, begleitet sie selbst „Takt und Melodie mit dem Schlage der Kastagnetten."

Im Anschluss an Mignons Instrumenteninventar seien gleich noch ein paar Bemerkungen über die Harfe und einige andere im Roman erwähnte Tonwerkzeuge gestattet. Die Harfe war seit dem Mittelalter beim Volke beliebt, während die Gunst der höheren Stände sich ihr abwechselnd bald zu-, bald wieder abwandte. Wohl mitbeeinflusst durch den Goetheschen Harfner und ihm nachfolgende ähnliche Gestalten der Literatur trieb das romantische Zeitalter einen besonderen Kultus mit der Harfe. Bei den herumziehenden Jahrmarkts- und Wirtshaussängern ist der Harfner, und namentlich die Harfnerin, eine bis heute ständig vorkommende Figur. Ohne Zweifel hat Goethe seine Gestalt ebenfalls nach dem Leben gezeichnet.

Die „neue Melusine" spielt herrlich die Laute. Dieses Instrument war zu Goethes Zeit zwar noch nicht ganz vergessen — sein Vater selbst war noch einer der letzten Liebhaber des Lautenspiels, und er kannte es also noch aus eigener Anschauung — aber es hatte doch schon stark altertümlichen Charakter. Darum wohl wird es im Märchen, dessen Vorgänge etwas fern gerückt werden sollen, gewählt, und nicht die Zither, oder gar die moderne Gitarre. Dass die letztere in den Wanderjahren noch, wenn auch nur flüchtig, erwähnt wird, ist immerhin bemerkenswert, weil das Gitarrenspiel in Deutschland um die Wende des 18. Jahrhunderts namentlich von Weimar aus sich verbreitet haben soll. Es ist offenbar nichts anderes als ein kleiner Hieb Goethes auf die Gitarre klimpernden Damen seiner Umgebung, wenn er in Leonardos Tagebuch, wo die Tätigkeit der Spinnerinnen beschrieben wird, sagt:

„Die Richtung besonders der letzten Spinnweise gewährt einen sehr malerischen Kontrast, so dass unsre schönsten Damen an wahrem Reiz und Anmut zu verlieren nicht zu fürchten dürften, wenn sie einmal statt der Gitarre das Spinnrad handhaben wollten."

Der mit Wilhelm am italienischen See herumstreifende Maler (in den Wanderjahren) findet in einem der Paläste „ein ganz eigenes Saitenspiel, eine Laute in kleinem Format, kräftig, vollklingend, bequem und tragbar“. Er wusste, heisst es wörtlich weiter,

„das Instrument alsbald zu stimmen, so glücklich und angenehm zu behandeln und die Gegenwärtigen so freundlich zu unterhalten, dass er als neuer Orpheus den sonst strengen und trockenen Kastellan erweichend bezwang und ihn freundlich nötigte, das Instrument dem Sänger auf eine Zeitlang zu überlassen.“

Hier ist also von der italienischen Mandoline die Rede, die das Lokalkolorit glücklich ergänzt, und mit ihrer Hilfe wird im Verlauf ein prächtiges Stimmungsbild entworfen:

„Kaum war der Sänger in sein Schiff gesprungen, das sich eiligst vom Ufer entfernte, als er nach der Laute griff und jenen wundersam klagenden Gesang, den die venetianischen Schiffer von Land zu See, von See zu Land erschallen lassen, lieblich anzustimmen begann ...“

Das Klavier wurde schon bei „der pilgernden Törin“ erwähnt. Man wird an das Pianoforte und nicht etwa eine ältere Form des Instruments zu denken haben; bei Hilarie (im „Mann von fünfzig Jahren“), zu deren liebenswürdigen Eigenschaften ebenfalls die Kunst auf diesem Instrument gehört, ist geradezu vom Pianospiel — es wird als geistreich, gefühlvoll, anmutig bezeichnet — die Rede. Dies zeigt, wie Goethe in seinen Prosawerken stets aus der vollen Gegenwart herausschrieb; im älteren „Werther“ z. B. ist mit Klavier das zu seiner Zeit über alles geschätzte zartklingende Klavichord gemeint.

Es mag bei der Gelegenheit gestattet sein, im Vorbeigehen noch auf einige interessante Instrumentenerwähnungen in andern Schriften des Dichters hinzuweisen. Bei der Schilderung des Tanzunterrichtes in Strassburg in „Dichtung und Wahrheit“ vergisst er nicht die musikalische Begleitung anzuführen: der Tanzmeister handhabt die „kleine Geige“, d. i. die Pochette, jene meist in zierlicher Walzenform gehaltene Taschenvioline, die, seit langem ins Museum verwiesen, mit ihrem feinen Klang auch nur so zarte Tänze, wie das Menuett, zu begleiten vermochte. Goethes Vater, der selbst schon den Kindern Tanzstunden gegeben hatte, spielte dazu Menuette, Giguen und Murkis auf der Flûte douce. Die schon in früher Jugend gewonnene Bekanntschaft mit diesem Instrument hat Goethe später poetisch wunderschön verwertet in seiner „Novelle“. Der Knabe des Menageriebesitzers bezwingt hier mit einer Flöte — „es war ein Instrument von der Art, das man sonst die sanfte, süsse Flöte zu nennen pflegte, wer es verstand, wusste die anmutigsten Töne daraus hervorzulocken“ — den Löwen und führt ihn wie ein neuer, aber in seiner Kindlichkeit überaus rührender

Orpheus in festen Gewahrsam zurück. Lieblicher und überzeugender als in dieser „Novelle" Goethes ist die Macht der Musik nie geschildert worden.

Kehren wir zu den musikalischen Charakteren im „Meister" zurück, so sind zunächst noch die beiden Schauspieler Laertes und Serlo anzuführen. Der erstere ist nicht ungeschickt auf der Violine, der letztere versammelt, ohne selbst ausübend zu sein, gewöhnlich die Woche einmal Virtuosen bei sich zu einem kleinen Konzerte. Beide sind ganz davon durchdrungen, dass dem Schauspieler musikalisches Talent unentbehrlich sei.

„Serlo behauptete, dass ein Schauspieler ohne Liebe zur Musik niemals zu einem deutlichen Begriff seiner eigenen Kunst gelangen könne. So wie man viel leichter und anständiger agiere, wenn die Gebärden durch eine Melodie begleitet werden, so müsse der Schauspieler sich auch seine prosaische Rolle gleichsam im Sinne komponieren, dass er sie nicht etwa eintönig nach seiner individuellen Art und Weise hinsudele, sondern sie in gehöriger Abwechslung nach Takt und Mass behandle."

Und Laertes sieht das Ideal des Dramas erst in seiner Verbindung mit der Musik; was später Richard Wagner von neuem gefordert und durchgeführt hat, deutet Goethe schon im Munde des Schauspielers mit folgenden Worten an:

„Ich gebe mich weder für einen grossen Schauspieler noch Sänger; aber das weiss ich, dass, wenn die Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben gibt und ihnen zugleich das Mass vorschreibt; wenn Deklamation und Ausdruck schon von dem Komponisten auf mich übertragen werden: so bin ich ein ganz anderer Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das alles erst erschaffen und Takt und Deklamation nun erst erfinden soll, worin mich noch dazu jeder Mitspielende stören kann."

Im Anschluss hieran mag darauf hingewiesen werden, dass Wilhelm mehrfach den Schauspielern die Musiker als Vorbilder anpreist. Es wird namentlich das schon im Schlussatz der oben angeführten Rede Laertes' angedeutete, erzieherische Moment betont, das darin besteht, dass beim musikalischen Zusammenspiel jeder unbedingt sich ein- und unterordnen muss, was, pädagogisch sehr wertvoll, von den Fürsprechern des Musikunterrichts doch oft anzuführen vergessen wird. Das Ensemblespiel verlangt als unentbehrliche Grundlage vollständige Verträglichkeit, und wer diese in der Kunst sich zur Gewohnheit macht, wird sie auch im Leben üben. Einen andern pädagogisch ebenfalls wertvollen Punkt berührt Wilhelm mit folgendem Ausspruch:

„Warum ist der Kapellmeister seines Orchesters gewisser, als der Direktor seines Schauspiels? Weil dort jeder sich seines Missgriffs, der das äussere Ohr beleidigt, schämen muss;"

d. h. nirgends werden kleine Fehler so leicht offenkundig, wie in der Musik.

Noch ein besonderer musikalischer Charakter, bei dem mit dem Musiktalent solches für die Rechenkunst sich verbindet, wie das nicht selten vorkommt, wird ganz am Schluss der Wanderjahre eingeführt. Es ist der Geschäftsgehilfe Werners, ein frischer, natürlicher, junger Mann, der eine grenzenlose Fertigkeit im Kopfrechnen besitzt.

„Überdem spielt er den Flügel höchst anmutig, wo ihm der Kalkul und ein liebenswürdiges Naturell verbunden und vereint äusserst wünschenswert zu Hilfe kommt. Die Töne fliessen ihm leicht und harmonisch zusammen, manchmal aber deutet er an, dass er auch wohl in tieferen Regionen zu Hause wäre, und so wird er höchst anziehend, wenn er gleich wenig Worte macht und kaum irgend etwas Gefühltes aus seinen Gesprächen durchblickt.“

Damit der Kontrast nicht fehle und das Verhältnis der Menschen zur Tonkunst in jeder Weise sich spiegle, führt Goethe auch einmal einen „Musikfeind“ ein in der Gestalt des Liebhabers der neuen Melusine.

„Ich will nur gestehen,“ sagt dieser von sich, „dass ich mir aus der Musik nie viel habe machen können, ja sie hatte vielmehr auf mich eine unangenehme Wirkung. Meine Schöne, die mir das bald abgemerkt hatte, suchte mich daher niemals, wenn wir allein waren, auf diese Weise zu unterhalten; dagegen schien sie sich in Gesellschaft zu entschädigen, wo sie denn gewöhnlich eine Menge Bewunderer fand.“

Aus diesem Gegensatz entspringt später die Katastrophe; schön und wahr lässt der Dichter aber gerade bei dieser den Liebhaber, nachdem er Melusine öffentlich beleidigt hat und darüber „recht innerlich zerknirscht ist“, zum erstenmal für Musik empfänglich werden. Im übrigen äussert sich sein Widerwille gegen sie ergötzlich genug; einmal tut sie ihm in den Zähnen weh, ein andermal, wo ihm ein noch fast schlimmeres Übel droht, stellt er folgende Vergleiche an:

„Wie schrecklich ward mir auf einmal zumute, als ich von Heirat reden hörte: denn ich fürchtete mich bisher davor fast noch mehr, als vor der Musik selbst, die mir doch sonst das Verhassteste auf Erden schien. Diejenigen, die Musik machen, pflegte ich zu sagen, stehen doch wenigstens in der Einbildung, untereinander einig zu sein und in Übereinstimmung zu wirken: denn wenn sie lange genug gestimmt und uns die Ohren mit allerlei Misstönen zerrissen haben, so glauben sie steif und fest, die Sache sei nunmehr aufs Reine gebracht, und ein Instrument passe genau zum andern. Der Kapellmeister selbst ist in diesem glücklichen Wahn, und nun geht es freudig los, unterdes uns andern immer fast die Ohren gellen. Bei dem Ehestand hingegen ist dies nicht einmal der Fall: denn ob er gleich nur ein Duett ist und man doch denken sollte, zwei Stimmen, ja zwei Instrumente müssten einigermassen übereingestimmt werden können, so trifft es doch selten zu; denn wenn der Mann einen Ton angibt, so nimmt ihn die Frau gleich höher, und der Mann wieder höher; da geht es denn aus dem Kammer- in den Chorton und immer so weiter hinauf, dass zuletzt die blasenden Instrumente selbst nicht folgen können. Und also, da mir die harmonische Musik zuwider bleibt, so ist mir noch weniger zu verdenken, dass ich die disharmonische gar nicht leiden kann.“

Für einen Musikfeind hat der Mann noch überraschend gute Kenntnisse, und es fehlt seinem Angriff nicht an feinen Spitzen. Zur Erklärung mag gesagt sein, dass der hier erwähnte Chorton, in dem die alten Orgeln gestimmt waren, um einen Ganzton höher als der Kammerton stand.

Der höchstgeartete Musikfreund, der die lange Reihe am würdigsten beschliesst, ist der Oheim in den „Bekenntnissen der schönen Seele". Er hat sein Leben und sein Heim nach höheren Gesichtspunkten, bei denen künstlerische an erster Stelle stehen, geregelt, und auch der Musik in bestimmter Form einen Platz angewiesen. Goethes Ideal der Lebensführung ist hier dargestellt, wie er es selbst, auch in musikalischer Beziehung, indem er im höhern Alter in Weimar eine Hauskapelle von Sängern sich bestellte, zu verwirklichen trachtete. Der eigenartige Saal der Vergangenheit im Schlosse des Oheims dient als Tempel der Künste und so auch der Musik. Natalie zeigt ihn Wilhelm und sagt:

„Bemerken Sie diese halbrunden Öffnungen in der Höhe auf beiden Seiten! Hier können die Sänger verborgen stehen. Mein Oheim konnte nicht ohne Musik, besonders nicht ohne Gesang, leben und hatte dabei die Eigenheit, dass er die Sänger nicht sehen wollte. Er pflegte zu sagen: ‚Das Theater verwöhnt uns gar zu sehr, die Musik dient dort nur gleichsam dem Auge, sie begleitet die Bewegungen, nicht die Empfindungen. Bei Ouvertüren und Konzerten stört uns immer die Gestalt des Musikus; die wahre Musik ist allein fürs Ohr; eine schöne Stimme ist das Allgemeinste, was sich denken lässt, und indem das eingeschränkte Individuum, das sie hervorbringt, sich vors Auge stellt, zerstört es den reinen Effekt jener Allgemeinheit. Ich will jeden sehen, mit dem ich reden soll, denn es ist ein einzelner Mensch, dessen Gestalt und Charakter die Rede wert oder unwert macht; hingegen wer mir singt, soll unsichtbar sein; seine Gestalt soll mich nicht bestechen oder irre machen. Hier spricht nur ein Organ zum Organe, nicht der Geist zum Geiste, nicht eine tausendfältige Welt zum Auge, nicht ein Himmel zum Menschen.' Ebenso wollte er auch bei Instrumentalmusiken die Orchester so viel als möglich versteckt haben, weil man durch die mechanischen Bemühungen und durch die notdürftigen, immer seltsamen Gebärden der Instrumentenspieler so sehr zerstreut und verwirrt werde. Er pflegte daher eine Musik nicht anders als mit zugeschlossenen Augen anzuhören, um sein ganzes Dasein auf den einzigen reinen Genuss des Ohrs zu konzentrieren."

Die hier ausgesprochene Forderung von der Unsichtbarkeit der Ausführenden ist bekanntlich in neuester Zeit wieder aufgestellt worden. Man kann ihr eine gewisse Berechtigung nicht absprechen da, wo es sich um Ensemblemusik handelt, vokale oder instrumentale. Aber verkehrt ist es, auch vom Solisten, insbesondere vom Einzelsänger zu verlangen, dass man ihn nicht sehe. Wenn Goethe sagt, „seine Gestalt soll mich nicht irre machen, hier spricht nur ein Organ zum Organe, nicht der Geist zum Geiste", so ist das eine niedrige Auffassung der Musik oder vielmehr wieder einer der vielen Beweise dafür, dass Goethe sich theoretisch über ihre Wirkung nicht klar geworden ist. Er vergisst, dass der Gesang in

gewissem Sinne auch eine Rede ist; wohl spricht in ihm ein besonderes Organ, aber mit diesem muss sich der Geist verbinden, wenn seine Äusserungen nicht von ganz geringem Werte, nicht bloss mechanisches Musikwerk bleiben sollen. Das ist es, was Goethe übersieht; aber, und man muss dies betonen, um ihm nicht unrecht zu tun, es scheint, dass ihm bei seinen Äusserungen vielmehr als der Einzel- der Chorgesang vorgeschwebt habe, von dem in Verbindung mit dem Oheim einzig die Rede ist, wie denn auch bei der Instrumentalmusik nicht Solisten, sondern nur das Orchester als Ganzes erwähnt wird. Und hier spricht zwar auch der Geist zum Geiste; aber doch nicht der der einzelnen Ausführenden, sondern der des Kunstwerkes, unter den Sänger oder Spieler sich möglichst unterordnen. Sie bemühen sich, ihre Individualität möglichst in der höheren Einheit aufgehen zu lassen, und da kann denn leicht ihre äussere Erscheinung, die immer wieder an das Einzelne und die Mannigfaltigkeit erinnert, störend wirken. Dies ist ganz besonders der Fall bei geistlicher Musik, die das Überirdische zum Inhalt hat, die vergessen machen will, dass sie selbst Menschenwerk ist, und an solche denkt Goethe zu allermeist, solche allein wurde in dem Saale der Vergangenheit aufgeführt, und auf sie bezogen haben seine Forderungen volle Berechtigung. Folgende Beschreibung einer Musikaufführung im Saale der Vergangenheit findet sich in den Bekenntnissen der schönen Seele:

„Der Oheim liess durch das indes verstärkte und im stillen noch mehr geübte Chor uns vier- und achtstimmige Gesänge vortragen, die uns, ich darf wohl sagen, wirklich einen Vorschmack der Seligkeit gaben. Ich hatte bisher nur den frommen Gesang gekannt, in welchem gute Seelen oft mit heiserer Kehle wie die Waldvöglein Gott zu loben glauben, weil sie sich selbst eine angenehme Empfindung machen dann die eitle Musik der Konzerte, in denen man allenfalls zur Bewunderung eines Talents, selten aber auch nur zu einem vorübergehenden Vergnügen hingerissen wird. Nun vernahm ich eine Musik, aus dem tiefsten Sinne der trefflichsten menschlichen Naturen entsprungen, die durch bestimmte und geübte Organe in harmonischer Einheit wieder zum tiefsten besten Sinne des Menschen sprach, und ihn wirklich in diesem Augenblicke seine Gottähnlichkeit lebhaft empfinden liess. Alles waren lateinische geistliche Gesänge, die sich wie Juwelen in dem goldnen Ringe einer gesitteten weltlichen Gesellschaft ausnahmen, und mich ohne Anforderung einer sogenannten Erbauung auf das Geistige erhoben und glücklich machten.“

Es sind unzweifelhaft in Rom gewonnene Eindrücke, wo Goethe Kompositionen von Palestrina, Morales und Allegri gehört hatte, die ihm hier die Feder führten. Nur ein tiefer Musiksinn vermag die Schönheit des a cappella Gesangs mit einer solchen inbrünstigen Wärme zu erfassen. Man muss dabei bedenken, dass die Kunstart der Zeit Goethes fern lag. Lange bevor nur der Gedanke einer Reform der katholischen Kirchenmusik, wie sie jetzt in der cäcilianischen Bewegung zum Durchbruch gekommen

ist, aufgetaucht war, hat Goethe den hohen Wert der alten Chorkomposition erkannt und ihre Wiederbelebung angestrebt.

Wenn man überschlägt, welch grossen Einfluss auf das Leben Goethe der Musik in dieser Fülle mit ihr in Zusammenhang stehender Szenen zugesteht, so ist man dann auch nicht mehr überrascht, dass er in seinem idealen Erziehungsplan, den er mit der Schilderung der pädagogischen Provinz in den Wanderjahren aufstellt, die Tonkunst geradezu zum Element der Erziehung macht. Es heisst dort:

„Nun aber musste dem Fremdling notwendig auffallen, dass, je weiter sie ins Land kamen, ein wohllautender Gesang ihnen immer mehr entgegen tönte. Was die Knaben auch begannen, bei welcher Arbeit man sie auch fand, immer sangen sie, und zwar schienen es Lieder, jedem Geschäft besonders angemessen und in gleichen Fällen überall dieselben. Traten mehrere Kinder zusammen, so begleiteten sie sich wechselweise; gegen Abend fanden sich auch Tanzende, deren Schritte durch Chöre belebt und geregelt wurden . . . ‚Wahrscheinlich,' so sprach Wilhelm zu seinem Gefährten, ‚wendet man viele Sorgfalt auf solchen Unterricht, denn sonst könnte diese Geschicklichkeit nicht so weit ausgebreitet und so vollkommen ausgebildet sein'. — ‚Allerdings', versetzte jener, ‚bei uns ist der Gesang die erste Stufe der Ausbildung, alles andere schliesst sich daran und wird dadurch vermittelt. Der einfachste Genuss, so wie die einfachste Lehre werden bei uns durch Gesang belebt und eingeprägt, ja selbst was wir überliefern von Glaubens- und Sittenbekenntnis, wird auf dem Wege des Gesanges mitgeteilt; andere Vorteile zu selbsttätigen Zwecken verschwistern sich sogleich: denn indem wir die Kinder üben, Töne, welche sie hervorbringen, mit Zeichen auf die Tafel schreiben zu lernen und nach Anlass dieser Zeichen sodann in ihrer Kehle wiederzufinden, ferner den Text darunter zu fügen, so üben sie zugleich Hand, Ohr und Auge und gelangen schneller zum Recht- und Schönschreiben, als man denkt; und da dieses alles zuletzt nach seinen Massen, nach genau bestimmten Zahlen ausgeübt und nachgebildet werden muss, so fassen sie den hohen Wert der Mess- und Rechenkunst viel geschwinder, als auf jede andere Weise. Deshalb haben wir denn unter allem Denkbaren die Musik zum Element unserer Erziehung gewählt, denn von ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten'."

Das hier Entwickelte entspricht einer Grundanschauung Goethes, die er zu Eckermann einmal folgendermassen äusserte:

„Wenn auch die Welt im ganzen vorschreitet, die Jugend muss doch immer wieder von vorn anfangen und als Individuum die Epochen der Weltkultur durchmachen."

So auch in den Künsten. Was der Nationalökonom Bücher in seiner Schrift „Arbeit und Rhythmus" erst kürzlich exakt nachgewiesen hat, dass nämlich Musik und Poesie im Anschluss an die Arbeitsbewegungen entstanden oder zum mindesten ursprünglich miteinander verbunden waren, hat Goethe intuitiv erkannt. Darum lässt er die Knaben bei allen Arbeiten singen und gibt ihnen Lieder „jedem Geschäft besonders angemessen und in gleichen Fällen überall dieselben." Aber Gesang dient nicht nur dazu,

die Arbeit zu erleichtern und zu verschönen, sondern wird geradezu zum Element der Erziehung gemacht. Wie die Priester zu allen Zeiten das Volk durch die Kunst zu erziehen suchten, so will Goethe auch zu allererst durch sie auf die Jugend einwirken und zwar betrachtet er die Musik als das wichtigste Erziehungsmittel. Es leuchtet aus seinen idealen Aufstellungen die hohe Ansicht von der erzieherischen Macht der Tonkunst hervor, die die alten griechischen Philosophen, voran Plato, beseelte. Goethe stand mit dieser Anschauung zu seiner Zeit nicht allein, die Aufklärungsphilosophen und die deutschen Klassiker waren mehr oder weniger von ihr durchdrungen, und man hat mit Recht als Beleg der Übereinstimmung folgendes Wort Herders (aus dem Jahre 1769) angeführt:[1])

„Wer wahrhaftig von seiner Kindheit an gleichsam an Leib und Seele musikalisch geworden, der wird öffentlich und besonders sich immer gleich, allezeit harmonisch, abgemessen und anständig handeln“.

Goethe geht in der Bevorzugung der Musik so weit, dass er sogar die Notenschrift vor den Buchstaben lehren lässt, was zu fordern wohl selbst extremste Musikpädagogen nie gewagt hätten. Beim Dichter erwächst dieser Gang aus dem Gesamtplane; zu entscheiden, ob er praktisch durchführbar und ob ein Versuch damit wünschenswert wäre, müssen wir den Erziehern von Beruf überlassen; wo es sich von vornherein um die Ausbildung von Tonkünstlern handelte, wäre er gewiss von Vorteil.

Mit den Griechen stimmt Goethe auch darin überein, dass er an die Musik die Mess- und Rechenkunst, freilich wieder in etwas anderer Weise als jene, anknüpft. Er ist hier wohl von den seine Zeit noch beherrschenden Theorieen eines Euler und Leibniz beeinflusst. Ein Zusammenhang zwischen Tonkunst und Mathematik lässt sich gewiss nicht leugnen; aber dieser ist doch nur ein äusserer. Die mathematisch-physikalische Grundlage springt bei der Musik mehr in die Augen, als bei den andern Künsten, z. B. der Malerei, bei der sie doch nicht weniger vorhanden ist, weil die Produkte der Tonkunst kein Vergleichsobjekt in der äussern Welt haben. Will man das Wesen der Musik erforschen, verfällt man nur allzuleicht immer wieder auf die Betrachtung der physikalischen Entstehung der Töne, während es niemandem einfällt, die Wirkung eines Bildes mit Hilfe der Optik zu erklären. Die akustischen Bedingungen haben mit dem psychischen Wesen der Musik wenig, vielleicht überhaupt nichts zu tun, und jedenfalls ist Goethe im Irrtum, wenn er glaubt, Beanlagung und Bildung in der Musik bedinge und befördere solche in der Mathematik. Es gibt ja die Verbindung von mathematischem mit musikalischem Talent; Kuhnau

[1]) Düntzer in seinem Kommentar der Wanderjahre. II. Aufl. Leipzig. 1876. S. 96.

und Philidor auf der einen und auf der anderen Seite die nicht seltenen musikalischen Physiker mit Helmholtz an der Spitze sind Beispiele dafür, aber im übrigen zeigt der weitaus grösste Teil der Musiker, ohne Schaden für die Kunst, ausgesprochene Abneigung gegen alle Art von Mathematik.

Wie hier schon der Mangel einer tieferen theoretischen Erkenntnis der Musik bei Goethe wieder sich bemerklich macht, so tritt er noch mehr hervor, wo von der instrumentalen Ausbildung die Rede ist. Zwar muss als ein feiner Zug hervorgehoben werden, dass der Musikbezirk der pädagogischen Provinz in das „anmutigste Bergtal" verlegt wird; denn die Musik gedeiht erfahrungsgemäss am besten im Hügelland. Und dagegen, dass die Misstöne der Anfänger in gewisse Einsiedeleien verwiesen werden, weil in der wohleingerichteten bürgerlichen Gesellschaft kaum ein traurigeres Leiden zu dulden sei, als das uns die Nachbarschaft eines angehenden Flöten- oder Violinspielers aufdrängt, wird ebenfalls niemand etwas einzuwenden haben. Sonderbar aber berührt es, wenn bei der Aufführung einer Symphonie neben dem spielenden Orchester ein kleineres, aus älteren und jüngeren Schülern bestehendes sich befindet, von denen es heisst:

„Jeder hielt sein Instrument bereit, ohne zu spielen; es waren diejenigen, die noch nicht vermochten oder nicht wagten, mit ins Ganze zu greifen. Mit Anteil bemerkte man, wie sie gleichsam auf dem Sprunge standen und hörte rühmen: ein solches Fest gehe selten vorüber, ohne dass ein oder das andere Talent sich plötzlich entwickele."

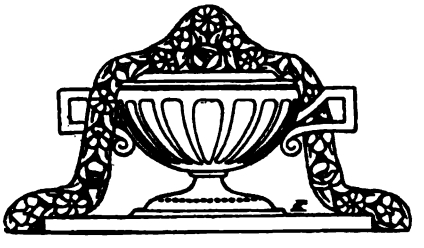
Das ist ein pädagogischer Vorschlag, dem man praktischen Wert nicht beimessen kann. Goethe fehlte es hier zu sehr an sachlichen Kenntnissen, als dass er wie auf so vielen anderen Gebieten, auch auf diesem wertvolle Anregungen hätte geben können. Die Orchestermusik blieb ihm im allgemeinen verschlossen; dem Gesang nur brachte er volles Verständnis entgegen. Dieser ist ihm aber auch geradezu die höchste Kunstgattung. Die angehenden Dichter müssen sich im Musikbezirk der pädagogischen Provinz aufhalten, damit sie die Tonkunst ganz verstehen lernen; das Ideal der künstlerischen Ausbildung in dieser Richtung ist der Sänger, der zugleich selbst Poet ist. Und zu dieser Vereinigung der beiden Schwesterkünste, Musik und Poesie, die Goethe stets als das höchste Ziel vorgeschwebt hat, gesellt sich als dritte im Bunde die Tanzkunst, die ebenfalls im Musikbezirk besonders gepflegt wird.

Der Dichter soll also auf das innigste mit der Musik verknüpft werden; aber auch der Allgemeinheit soll der Gesang ein treuer Begleiter durchs ganze Leben bleiben. Die aus der pädagogischen Provinz entlassenen Handwerker singen nach wie vor ihre Lieder; die Beschreibung ihres mannigfaltigen Chorgesangs mit dem eingeflochtenen gehaltreichen Liede „Von dem Berge zu den Hügeln" ist ein schönes Gegenbild zu der

Schilderung der mehr kunstmässigen Chorvorträge im Saale der Vergangenheit und beweist von neuem, wie sehr Goethe der Chorgesang ans Herz gewachsen war.

Bemerkenswert ist, dass er auch hier die Musik unmittelbar an die berufliche Tätigkeit anknüpft. Er zeigt damit zum Schluss noch einmal auf das deutlichste, wie er die Tonkunst gepflegt wissen wollte. Weit entfernt von der modernen Irrlehre „L'art pour l'art“ lautet seine Losung vielmehr: die Kunst fürs Leben. Alle musikalischen Szenen des Romans zeigen eine mehr oder weniger enge Verknüpfung der Musik mit den Freuden und Leiden des täglichen Daseins. Sie lehren uns, wie wertvoll eine solche Verschwisterung ist, und, wir kommen damit auf den Anfang zurück, so gibt uns denn „Wilhelm Meister“ nicht nur einen interessanten Einblick in das musikalische Fühlen und Denken Goethes, und nicht nur hübsche Illustrationen zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, sondern auch die beherzigenswerte Mahnung, die „Musik als dienende Kunst“ (Kretzschmar), die heute gegenüber der Musik als Selbstzweck ungebührlich vernachlässigt wird, wieder mehr zu pflegen.

Um mit einem Wort von Goethe zu schliessen, sei noch auf eine Szene unseres Romans aufmerksam gemacht, wo eine der tiefsten Wirkungen der Musik, ihre Heilkraft bei Seelenleiden, veranschaulicht wird. Sie findet sich in der Novelle „Der Mann von fünfzig Jahren“, wo Hilarie dem geistig zerrütteten Flavio durch ihren Gesang und ihr Klavierspiel zum rettenden Arzte wird. Sie setzt seine trostlosen Gedichte in Musik und wendet sie ins Freundlichere. Ebenso schön als wahr sagt Goethe: „Hier nun konnte die edle Dichtkunst abermals ihre heilenden Kräfte erweisen. Innig verschmolzen mit Musik, heilt sie alle Seelenleiden aus dem Grund, indem sie solche gewaltig anregt, hervorruft und in auflösenden Schmerzen verflüchtigt.“



DER SITZ DES MUSIKALISCHEN SINNES

von Dr. med. Wilhelm Kühn-Leipzig

Der Grad der Intelligenz, d. h. der geistigen Leistungsfähigkeit, hängt bei Tieren und Menschen unzweifelhaft mit der Entwicklung und Ausbildung des Gehirns zusammen. Hierbei haben wir besonders zwei Faktoren zu berücksichtigen, nämlich einmal die Masse des Grosshirns gegenüber der Masse der übrigen Gehirnteile und zweitens die Entwicklung der grauen Hirnrinde. Ganz besonders massgebend ist die Vermehrung der letzteren durch die Entwicklung der Hirnwindungen mit ihren Erhabenheiten und Vertiefungen (Gyri und Sulci), und durch eine vielfache pathologische Erfahrung, sowie aus Experimenten lässt sich folgern, dass die graue Hirnrinde das Zentrum der psychischen Tätigkeit ist. Weiter haben wir vorauszuschicken, dass diese Windungen wieder Teile des Gehirns begrenzen, die man nach ihrer Lage — wir sprechen hier nur von dem Grosshirn, nicht von dem Kleinhirn — als Stirnlappen, Schläfenlappen, Hinterhauptslappen und Scheitellappen bezeichnet.

Es muss von hohem Interesse sein, zu wissen, wo im besonderen der Musiksinn oder das musikalische Talent seinen Sitz hat. Unseren sonstigen Erfahrungen entsprechend würde dann diese Stelle auch durch eine kräftigere Entwicklung des äusseren Schädeldaches bemerkbar werden, wie wir ja auch sonst den Sitz für die verschiedenen Sinne des Menschen am Gehirn haben feststellen können. Schon Gall hat sich in seiner bekannten Schädellehre, die neuerdings von dem Nervenarzt Dr. Möbius in Leipzig warm verteidigt wird, eingehend damit beschäftigt, wo der musikalische Sinn, der „sens des rapports des tons", wie Gall ihn nennt, sitzt. Gestützt auf zahlreiche Untersuchungen von Köpfen hervorragender Musiker hat er für ihn eine bestimmte Stelle an der unteren äusseren Grenze der Stirn angegeben, und zwar die direkt über und etwas nach aussen und hinten vom äusseren Augenwinkel liegende Gegend. An manchen Musikerschädeln lässt er die Hervorwölbung sich offenbar bis zu der Mitte der Stirnhöhe erstrecken. Möbius hat die Neigung, der Gesangstüchtigkeit eine so vorherrschende Stelle in der musikalischen Gesamtpsyche anzuweisen, dass ihre Lokalisation für die des musikalischen

Talentes überhaupt massgebend wäre. Doch ist dabei wohl zu berücksichtigen, dass Gall seine Erhöhungen (bosses) der Musiker bei mindestens ebensoviel Instrumentalvirtuosen und Komponisten wie Sängern und Sängerinnen fand. Im Zusammenhange hiermit würde die Frage zu erörtern sein, ob es tatsächlich möglich ist, an der Aussenfläche des Schädels die einzelnen Lappen und Hirnteile in der Hauptsache abzugrenzen, vor allem aber, ob einzelne Hirnwindungen das Relief der Aussenfläche so beeinflussen können, dass es gelingt, sie hier zu erkennen. Nach den Untersuchungen von G. Schwalbe aus den Jahren 1902 und 1904 ist das zu bejahen, und zwar hat sich ihm als Regel ergeben: „dass im ganzen Gebiet des dickeren muskelfreien Schädelgewölbes die unterliegenden Windungen kein äusseres Relief produzieren, dass vielmehr gerade umgekehrt nur da ein Windungsrelief sich ausprägt, wo eine kompaktere Muskelbedeckung der Schädeloberfläche vorliegt.“ Danach bleibt also die vom Schläfenmuskel bedeckte Schläfengegend allein als für ein etwaiges Windungsrelief in Betracht kommend übrig. Das ist aber nicht die Stelle, wie sie Gall angegeben hat, der vielmehr den Sitz des Musiksinnes weiter nach vorn verlegt, wie wir schon vorher anführten.

Neuere Untersuchungen von Dr. Siegmund Auerbach (Archiv für Anatomie und Physiologie) scheinen etwas Klarheit in die Sache zu bringen. Wenngleich auch zu wiederholten Malen die Gehirne berühmter Leute untersucht sind, so liegt doch, was die Untersuchung von Gehirnen hervorragend musikalischer Menschen anbelangt, nur ein geringes Material vor. Von eigentlichen Beschreibungen der Oberflächenbildung konnte Auerbach nur die des Violinvirtuosen und Musikprofessors Rudolph Lenz und von Joseph Guszmann finden. Um wirklich bindende Schlüsse ziehen zu können, kommen aber selbstverständlich nur die Gehirne ganz hervorragend musikalisch begabter Menschen in Betracht, bei denen sich das Talent womöglich schon in früher Kindheit in ausgesprochener triebartiger Weise gezeigt hat. Eine solche Persönlichkeit war nach der Aussage kompetentester Fachmänner der Professor Naret Koning, lange Jahre hindurch erster Konzertmeister an der Oper in Frankfurt a. M. und Professor am Dr. Hochschen Konservatorium. Interessant ist das, was Auerbach von seinem Leben sagt. Seine musikalische Begabung zeigte sich so früh und entschieden, dass ein der Familie befreundeter Musiker ihm vom fünften Jahre an Violinunterricht gab. Mit 7 Jahren verwaist, kam er ganz ins Haus seines Lehrers, der die allgemeine, aber auch theoretische musikalische Ausbildung so gründlich und erfolgreich leitete, dass Koning schon mit 9 Jahren eine Messe komponierte, die in Amsterdam aufgeführt wurde. Mit 17 Jahren setzte er seine Studien am Konservatorium in Leipzig fort, und mit 19 war er Konzertmeister in Mannheim. Nach einigen Jahren übernahm er dort

die Direktion eines Oratorien- und eines Männergesangvereins und überzeugte sich und andere, dass Talent und Liebhaberei ihm den Dirigentenstab in die Hand drückten. Seine ungewöhnliche Energielosigkeit in allen praktischen Lebensfragen, verbunden mit grosser Bescheidenheit, hinderten ihn aber, eine andere Stellung anzustreben. Koning hatte ein äusserst subtiles Gehör. Er konnte nicht nur positive Töne, sondern auch solche mit vielen grossen oder kleinen Schwingungen, wie den Pfiff eines Nebelhorns, das Läuten grosser Glocken usw. haarscharf präzisieren. Sein musikalisches Gedächtnis blieb ihm auch während der letzten Lebensjahre treu. Er wusste z. B. jede Opuszahl der klassischen, nach Hunderten zählenden Quartette und sang ohne Besinnen den Anfang eines jeden der vier Sätze genau in der betreffenden Tonart vor. Vollständig versagt blieb ihm aber jegliche virtuose Begabung. Wenn seine Auffassung, sein Urteil einen Brahms und Joachim hoch erfreuen konnten, fehlte dem Ton der Charme, der Ausführung die Glätte. Er hat eine Menge tüchtiger Musiker auf der Geige ausgebildet, keinen einzigen Virtuosen. Sein Sprachtalent war gross; er sprach deutsch, französisch, englisch und holländisch fliessend. Im übrigen hat sich nie ein besonderes Talent nach irgendeiner Richtung gezeigt. Wenn auch sein Gehirn nicht in allen Teilen brauchbar war, weil infolge eines Blutergusses, d. h. eines Schlaganfalles, ein grosser Teil zerstört war und ausserdem auch später durch Ungeschicklichkeit des Gipsformers die Oberfläche nicht ganz erhalten blieb, so stellte sich an der linken Hälfte doch sofort die ausserordentliche Breite und der ganz aussergewöhnliche Bau der beiden oberen Schläfenwindungen, ganz besonders aber der ersten, heraus.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit diesen Befunden konnte auch bei dem über ein Dezennium im Besitze von Professor Edinger in Frankfurt a. M. befindlichen Grosshirn von Hans v. Bülow nachgewiesen werden. Leider war auch dieses nicht sehr gut erhalten, weil es von Kairo in mangelhafter Weise verpackt nach Frankfurt gekommen war. Die Hauptsache für uns ist die, dass nach den vorliegenden Zeichnungen an diesem Gehirn zu unserm grossen Erstaunen ein ganz ähnliches Verhalten der oberen Schläfenwindung und ihrer Nachbarschaft konstatiert werden kann wie an dem vorher beschriebenen.

Da der Schläfenlappen, wie schon längst bekannt ist, in den bezeichneten Teilen als Sitz des Gehörs angesehen werden muss, so können wir aus dieser Übereinstimmung der stärkeren Entwicklung jener Teile mit denen bei den Musikern vielleicht eine geeignete Erklärung für unsere Zwecke finden. Die hervorragende Ausbildung des Hörzentrums bei musikalischen Menschen — es ist auch das Gehirn von Leuten untersucht worden, die sich in der Wissenschaft auszeichneten und die Musik als

Liebhaberei betrieben — erscheint von vornherein als das wichtigste Erfordernis für ein musikalisch hervorragendes Individuum. Ob sich die Zentralstellen für die einfache Sinneswahrnehmung von Klängen, Melodieen usw. und für die von Geräuschen, sowie einfachen Worten makro- und mikroskopisch völlig decken, das ist vorläufig trotz mancher sehr bestimmt lautender Antworten nach Auerbach eine noch offene Frage. Jedenfalls ist ohne ein gutes Gehör und ohne die Möglichkeit, das Gehörte zu verstehen, zu beurteilen und in sich zu verarbeiten, irgendwelche Form der musikalischen Begabung undenkbar. Weder der einfach Musikverständige, noch der Instrumentalvirtuose, noch der Sänger, noch der Komponist kann dieser unbedingten Grundlage jeglicher musikalischen Betätigung entbehren, wenn er wirklich Nennenswertes leisten will. Es gibt wohl Sänger, die eine hervorragend schöne Stimme haben, die aber trotzdem unmusikalisch sind, ja es gibt sogar nicht ganz so selten Leute, die das sogenannte „absolute" Gehör besitzen, dabei aber durchaus nicht musikverständig sind. In die anatomische Sprache umgesetzt beweisen diese Tatsachen nur, dass der Bau des Kehlkopfes oder der des Cortischen Organs in der Schnecke des Ohres in keiner direkten Beziehung zur Ausbildung des eigentlichen Musikzentrums stehen müssen. Wie das Verhältnis zwischen beiden ist, drückt P. J. Möbius in seiner Arbeit „Über Kunst und Künstler" sehr treffend aus:

„Es ist ersichtlich, dass der Musiksinn zwar nicht ohne Gehör existieren kann, aber diesem gegenüber doch etwas Selbständiges ist. Manche Tiere haben ihn; andere, die ebenso gut hören, haben ihn nicht. . . . Innerhalb des Menschengeschlechts ist der Grad des Musiksinnes sehr verschieden, doch scheint er nirgends ganz zu fehlen. Auch hier deuten die Dinge darauf hin, dass er eine Sache für sich ist, denn er ist weder der Hörschärfe, noch anderen Geistesfähigkeiten proportional, bricht oft sehr frühzeitig mit der Stärke eines unüberwindlichen Triebes hervor, kann durch Übung und Erziehung zwar entwickelt werden, aber da, wo er von vornherein schwach ist, trotz guter Geistesfähigkeiten durch keine Mühe gross gemacht werden. Auf Grund dieser Beobachtungen muss der Denkende zu dem Schlusse kommen, dass örtliche Verschiedenheiten des Gehirns den Verschiedenheiten des Musiksinnes entsprechen, er muss es, weil eine körperliche Repräsentation des Musiksinnes, die doch ein Postulat ist, auf keine andere Weise gedacht werden kann. Mit anderen Worten, wir müssen für den Musiksinn ein Gehirnzentrum verlangen, d. h. eine Stelle oder Stellen der Gehirnrinde, deren Dasein die Bedingung des Musiksinnes ist und deren Entwicklung der des Musiksinnes proportional ist. Natürlich kann man an dem Musiksinne eine passive und eine aktive Seite unterscheiden, indem unter jener das musikalische Verständnis, unter dieser das Musikmachen verstanden wird. Dort ist wieder das musikalische Gehör im engern Sinne zu trennen von der richtigen Würdigung der Musik oder der musikalischen Urteilskraft. Hier tritt zu der Fähigkeit, gehörte Musik wiederzugeben, in gewissen Fällen das Vermögen, neue Musik zu machen, das musikalische Erfindungsvermögen, das Talent zur Komposition hinzu."

Es bleibt zum Schluss noch die Frage zu erörtern, wie es kommt,

dass der Bezirk, den Gall für die erwähnte Hervorwölbung bei den Musikern in Anspruch nimmt, nicht ganz mit dem übereinstimmt, wie ihn Auerbach und andere gefunden haben. Möbius hält zwar beide Stellen für identisch, in Wirklichkeit ist das aber nicht der Fall; sie sind zwar einander nahe benachbart, decken sich aber keineswegs. Indes muss man hierbei bedenken, dass je nach der allgemeinen Form der Schädelbildung — wir kennen Kurzschädel, Langschädel und Mischformen von beiden — zahlreiche Variationen bestehen, wodurch eine scheinbare Verlagerung der einzelnen Teile stattfinden kann. Ferner kann aber auch, wie Möbius (Franz Josef Gall, Leipzig 1905) hervorhebt, je nach der Entwicklung der benachbarten Organe ein Organ bald in dieser, bald aber in jener Richtung verschoben sein. Man muss nach Auerbach auch an die Möglichkeit denken, dass eine starke Entwicklung der oberen Schläfenwindung oder des ganzen Schläfenlappens die nach vorn von ihm gelegenen Stirnwindungen weiter nach vorn und aussen gegen den Augenhöhlenteil des Stirnbeins zu drängt und so eine Hervorwölbung dieser Gegend nach aussen bedingt. Umgekehrt kann ein benachbarter Hirnteil so mangelhaft entwickelt sein, dass eine oder auch mehrere ungewöhnlich grosse Windungen am Schädel nicht zum Ausdruck gelangen können. Auch wirklich krankhafte Zustände, sowie wahrscheinlich noch manche andere, uns unbekannte Verhältnisse können hier ebenfalls in Frage kommen.

Jedenfalls sehen wir aus diesen Ausführungen, dass es bei der Schädel- und Gehirnuntersuchung noch sehr viel zu tun gibt, wenn man, wie es hier bei den Musikern geschehen ist, die verschiedenen Schädel usw. nicht nur nach Alter und Geschlecht, sondern vor allem nach Begabung, Beruf, sozialer Stellung usw. untersuchen will. Ob es physikalische Heilmethoden gibt, wodurch einzelne Gehirnteile in ihrer Entwicklung besonders befördert werden, wissen wir noch nicht bestimmt. Dass es aber möglich ist, durch eine fachgemässe Anwendung der Elektrizität auf das Gedächtnis im grossen und ganzen in ganz hervorragend günstiger Weise einzuwirken, das kann der Verfasser aus eigenen vielfachen Erfahrungen bestätigen.

HERMANN GUSTAV GOETZ

ZUR ERINNERUNG
AN SEINEN 30JÄHRIGEN TODESTAG

von Bruno Weigl-Brünn

Es war der 3. Dezember des Jahres 1876.¶ Die milde Dämmerung eines hereinbrechenden Dezemberabends breitete sich über Zürich, als in dem Hause „Zum Arenenberge", in einem Vororte der schweizerischen Metropole, Hermann Goetz zu einer Stunde den Todesschlaf angetreten hatte, in der gleichzeitig sein sehnlichster Wunsch, die Aufführung seiner Oper „Der Widerspänstigen Zähmung" in Berlin, in Erfüllung ging.[1]) Am 6. Dezember, kurz vor seinem 36. Geburtstage, wurde der tote Meister im Beisein der Seinigen, die ihn unaussprechlich liebten und vergötterten, in aller Stille zur Erde bestattet. Und wiederum verging eine kurze Spanne an Zeit; da öffneten die Zeitungen die Schleusen ihrer Beredsamkeit und feierten den Namen des Dahingeschiedenen; selbst solche bemühten sich eifrig, für ihn eine Lanze zu brechen, die bei seinen Lebzeiten nichts von seinem Dasein gewusst, vielmehr nichts davon hatten wissen wollen. Eifrig begehrte man Nachrichten über sein Leben, man suchte Zug um Zug seiner oft genug gedrückten und kümmerlichen Künstlerexistenz ans Licht zu ziehen, um wenigstens ein nachträgliches Bewusstsein, dass er unter uns geweilt hatte, wachrufen zu können. — Allmählich jedoch hörte dieses Zusammentragen aller Schriftstücke Goetzens vom Taufregister bis zum Totenschein auf, und man begann über den vielen kleinen das grosse Genie zu vergessen, das fern von seiner Heimat in einem kleinen Schweizer Städtchen für unsere Kunst gedarbt hatte. So besteht bis heute noch kein biographisches Gemälde, das uns eine in Licht und Schatten gezeichnete Anschauung vom Dasein dieses grossen Künstlers geben könnte; bloss seine Werke haben ihm allerorten hochragende Denkmäler errichtet, die dauerhafter sind als alle aktenmässigen Belege: denn sie allein erläutern das innerste Wesen des Künstlers und erzählen am besten von allem, was seinen Geist und seine Seele bewegt hat. Dennoch finden wir es geboten, am 30jährigen Todestage der Lebensschicksale unseres Meisters zu gedenken,

[1]) Vgl. J. V. Widmanns Artikel: „H. Goetz", Grenzpost 1876.

nicht um dem, was seine Werke bereits erzählen, ein tieferes Wort zu reden, sondern um einen eindringenden Blick auf sein bürgerliches Leben zu werfen und zu zeigen, in welchem Masse er auch hier durch redliches Wirken als Mensch und Künstler seinen Platz ausgefüllt hat.[1])

Hermann Gustav Goetz entstammt einer einfachen bürgerlichen Familie, die sich zu Königsberg in Ostpreussen ansässig gemacht hatte. Sein Vater Hermann Friedrich Leopold Goetz, anfänglich Kaufmann, später Brauereibesitzer, hatte eine ausgesprochene Neigung für die Musik, und auch seine Mutter, die geborene Kupferschmiedmeisterstochter Marianne Louise Storch, fand Gefallen an einfachen Liedchen und alten Arien, die sie in Mussestunden zur Guitarre sang. Von den acht Kindern, die dieser Ehe entsprossen, erschien als fünftes am 17. Dezember 1840 Hermann Gustav Goetz, ein schwaches, zartes Kind, dem die ängstlich besorgten Eltern die sorgfältigste Erziehung angedeihen liessen. Durch sie zu einem geläuterten Geschmacke hingeleitet und mit Begeisterung zur Kunst, vor allem aber zur Musik erfüllt, wuchs Goetz heran wie eine Pflanze, die sich auf mütterlichem Boden zu ihrer ganzen Höhe und Fülle entfalten konnte. Bald fand er Gefallen an den väterlichen Hauskonzerten, in denen er die reinen und abgeklärten Schönheitslinien der Werke unserer klassischen Tonmeister wahrnehmen lernte und fühlte sich von dem treibenden Bedürfnis erfüllt, mit seiner eigenen Person der Musik näher zu treten. Überraschend schnell entwickelte sich bei ihm das Verständnis und die Fertigkeit, als seine um 25 Jahre ältere Cousine, Friederike Tiessen, seinen Klavierunterricht übernahm. Diese legte zwar den Grund zu seinem klaviertechnischen Können, konnte jedoch den nach vorwärts drängenden Wünschen des frühreifen Knaben nicht genügen, da ihr als Dilettantin die Fähigkeit zu glühender Begeisterung eines zu lebendigem Kunstschaffen Erkorenen verschlossen blieb. Goetz, damals Schüler des Königsberger Gymnasiums, lenkte daher seine Aufmerksamkeit auf den tüchtigen Klavierpädagogen und Theoretiker Louis Köhler, bei dem er auch, das teure Lehrgeld sich durch Stundengeben erwerbend, als Schüler eintrat. Hier fand er den geeigneten Herd, wo seine Neigungen sich zu üppigster Blüte entfalten, wo sein Hang und seine Liebe zur Kunst sich stärken und festigen konnten. Das war die Zeit, in der Goetz zum Musiker wurde. Seine werdende Künstlerschaft kam ihm aber erst zum Bewusstsein, als es in ihm, dem von Köhler gelehrt wurde, wie man Ton

[1]) Da sowohl in unseren Fachblättern, als auch in unseren besseren Musikgeschichten nur wenig über Hermann Goetz berichtet wird, so möge es hier gestattet sein, diejenigen, die dem Leben und Wirken dieses Komponisten Interesse entgegenbringen, auf meine im kommenden Jahre im Druck erscheinende Goetz-Biographie zu verweisen.

auf Töne baut, Harmonieen kettet und quellenden Melodieen ihr Leben verleiht, zu singen und jauchzen begann und ihm inmitten edelsten Rausches die ersten Früchte des ihm von Gott verliehenen Talentes zuteil wurden. Inzwischen vernachlässigte er auch keineswegs seine humanistischen Studien am Gymnasium; als einer der ersten bestand er die Reifeprüfung und bezog sodann auf Wunsch der Eltern die Königsberger Universität, um Mathematik, ein Fach, für das er noch das meiste Interesse und auch Begabung zeigte, zu studieren. Mit emsigem Fleisse oblag er seinen Studien, ohne jedoch die Ausübung seiner Kunst zu vergessen, der er seine ganze freie Zeit widmete. Immer lebhafter fühlte er die Kunst, zu der ihn stets seine leidenschaftliche Neigung hinzog, zu seinem Berufe reifen, so dass er eines Tages, um seiner inneren Stimme Gehör zu geben vor seine Eltern trat mit der Bitte, ihn Musiker werden zu lassen. Trotzdem sein Vater anfänglich einem solchen Ansinnen heftigen Widerstand entgegensetzte, konnte er es doch nicht hindern, dass Goetz fest bei seinem Entschlusse ausharrte. Als aber auch sein Lehrer Louis Köhler die abnorme Befähigung des jungen Mannes zum Künstlerberufe bestätigte, fügte sich der Vater schweren Herzens in das Unvermeidliche und liess den Sohn im Herbst 1860 an das Sternsche Konservatorium nach Berlin ziehen.

Hier begann Goetz rastlos an der Vervollkommnung seiner musikalischen Ausbildung zu arbeiten. Klavierspiel und Komposition wurden die beiden Hauptfächer. Seine Lehrer waren damals keine geringeren, als Hans von Bülow im Klavierspiel und der tüchtige, begabte Tonkünstler Hugo Ulrich in der Komposition; als Nebenfächer besuchte er Julius Sterns Vorträge über Direktion und Partiturspiel. Wie weit es nun Bülow und Ulrich gelungen ist, ihres Schülers Begabung von allem falschen Beiwerk und von allen Schlacken zu befreien, beweist am besten die Schlussprüfung, der sich Goetz schon am 28. Mai 1862 unterzog und anlässlich der er ein schönes Klavierkonzert nicht nur komponiert, sondern es auch bei dieser Gelegenheit zum vollendeten Vortrag gebracht hatte. Wohl sah sich nun Goetz an dem Ziel seiner Wünsche angelangt; mit einem ehrenden Zeugnisse Bülows ausgestattet, stand ihm nun die Welt offen, und schrankenlos konnte er sich seiner geliebten Kunst in die Arme werfen. Doch allzu teuer war dieser Erfolg erkauft. Goetz hatte seine ganze Kraft und Energie bei seinen Studien eingesetzt; Tag und Nacht gab er sich ihren reinen Beglückungen hin, bis seine ohnehin schwache Gesundheit zu zerbröckeln begann und ein unheilbares Lungenleiden über seinen Körper Herrschaft gewann, das ihn von nun ab nicht mehr verliess. Mit Stundengeben fristete er nun ein Jahr lang seinen Unterhalt, bis er im Juni 1863 auf seine Bewerbung hin zum Nachfolger Theodor Kirchners als Organist in dem kleinen Schweizer Städtchen Winterthur gewählt

wurde. Goetz, der wohl ein überaus tüchtiger Klavierspieler war, im Orgelspiel jedoch bloss mangelhafte Kenntnisse von Berlin mitgebracht hatte, konnte sich anfangs nur mit grosser Mühe inmitten der zahllosen Freunde und Verehrer, die der berühmte Schumannschüler Theodor Kirchner zurückgelassen hatte, behaupten. Bald jedoch sammelte sich auch um ihn ein ansehnlicher Kreis von Anhängern, die seine rastlose Tätigkeit und sein ernstes Künstlertum bewunderten, so dass er bereits nach einem kurzen Aufenthalt an seinen Jugendfreund, den jetzigen Superintendenten Collin brieflich berichten konnte:

„Äusserlich bietet meine Stelle so manche Vorteile, die ich kaum anderswo finden würde, und die ich bei meiner andauernden Kränklichkeit kaum entbehren kann; ich habe ein fixes Gehalt von 1000 Francs, so viel Stunden, als ich bequem geben kann, von denen mir jede mit 4 Francs bezahlt wird; denn wenn Winterthur auch nur 8000 Einwohner zählt, so ist es im Verhältnis dazu doch auffallend wohlhabend. Dabei hat es eine reizende Lage, eine äusserst gesunde Luft und einen überaus regen Eisenbahnverkehr nach allen Richtungen . . . Dadurch ist man in Winterthur doch nicht so ganz abgeschieden, als man sich sonst wohl vorstellen könnte . . ."

Wie wohl begreiflich ist, blieben Goetz nur wenige Stunden des Tages übrig, um seine nach Gestaltung ringenden musikalischen Gedanken in konzise Formen zu bannen, so dass nur eine geringe Anzahl von Werken den ersten Winterthurer Jahren ihre Entstehung dankt. Einige Lieder, die teilweise noch aus der Königsberger Zeit stammten und das Klavierkonzert, das er in Berlin zur Schlussprüfung vorgetragen hatte, waren bereits vorhanden; ihnen schlossen sich in den Jahren 1863—1864 zunächst an die Werke: „Waldmärchen" für Klavier (ungedruckt), die vierhändige Klaviersonate op. 17, das Klaviertrio in g-moll op. 1, die Frühlingsouvertüre für Orchester op. 15 und der 137. Psalm für gemischten Chor, Sopransolo und Orchester. Trotz seines Lungenleidens, das ihm mannigfache Entbehrungen nicht nur in körperlicher, sondern auch in geistiger Beziehung auferlegte, arbeitete er auch unausgesetzt daran, die musikalischen Interessen Winterthurs auf ein höheres Niveau zu bringen. Zweimal jährlich sammelte er alle stimmbegabten Dilettanten des Städtchens zu einem Oster- und einem Weihnachtskonzert; 1865 gründete er aus ihrer Mitte den gemischten Chor „Melodia", den er dank seiner Umsicht in kurzer Zeit zu so hoher Leistungsfähigkeit emporarbeitete, dass er bald Aufführungen schwieriger klassischer Tonwerke wagen konnte. Überdies gab er auch selbst Konzerte, zu deren Mitwirkung er hervorragende Kräfte heranzog, so dass er bald zum musikalischen Mittelpunkte Winterthurs wurde. In den Jahren 1865 und 1866 gelang es ihm, Johannes Brahms für zwei Konzerte in Winterthur zu gewinnen, die beidemale am 29. November stattfanden und wohl den Ausgangspunkt für die bis zu Goetzens Tode währenden herz-

lichen, auf gegenseitige Achtung begründeten Beziehungen bildeten. Als ein Beweis für die Verehrung, die Goetz Brahms gegenüber hegte, darf auch die Zueignung seines im Jahre 1867 komponierten Klavierquartettes op. 6 angesehen werden. An dem geselligen Leben Winterthurs beteiligte sich Goetz nur in beschränktem Masse, da ihm der Aufenthalt in den für die Geselligkeit bestimmten Lokalen anfangs nur teilweise, später jedoch gänzlich versagt blieb. Bloss das „Sonntagskränzchen", eine Gesellschaft, die drei- bis viermal jährlich zusammenkam, und der alle geistigen und gesellschaftlichen Potentaten Winterthurs angehörten, pflegte er regelmässig und mit Vergnügen zu besuchen, da er dort im Verkehr mit hervorragenden Männern eine Fülle erspriesslicher Anregungen für seine schöpferische Tätigkeit fand. Stets war er das treibende Element bei den daselbst regelmässig stattfindenden musikalischen Produktionen, und es fehlte nicht an kleinen Gelegenheitskompositionen, die er an solchen Abenden zur Aufführung brachte. So schrieb er z. B. zu einer Festaufführung im Verein mit seinem Freunde J. V. Widmann (dem nachmaligen Textdichter der „Widerspänstigen Zähmung") ein reizendes kleines Festspiel „Die heiligen drei Könige", das bei seiner Wiedergabe im Sonntagskränzchen am 6. Januar 1866 lebhaften Beifall auslöste. Bei dieser Gelegenheit lernte Goetz auch seine zukünftige Frau, die Malerin Frl. Laura Wirth, kennen, die gerade damals von ihrem Onkel in diese Gesellschaft eingeführt wurde. Trotz des Sträubens der Eltern, die von einer Verheiratung ihrer Tochter mit einem totkranken Manne nichts wissen wollten, wurde am 1. Januar 1868 die Verlobung und am 22. September 1868 die Hochzeit gefeiert, die in aller Stille in der festlich geschmückten Kirche zu Veltheim (einer Nachbargemeinde Winterthurs) in Gegenwart der intimsten Freunde Goetzens abgehalten wurde. Mit übermütiger Freude genoss er nun die Wonnen eines eigenen Hausstandes, der bald durch ein Mädchen, das ihm seine Frau nach einem Jahre schenkte, vergrössert wurde. Damit wuchsen aber auch die Bedürfnisse, die noch durch den Arzt, die alljährlichen Aufenthalte in Höhenluftkurorten und die teure Krankenkost vergrössert wurden und eine Unmenge Geldes verschlangen. Vor allem suchte Goetz Verleger für seine Werke zu finden, die nun bereits zu einer stattlichen Anzahl angewachsen waren. Ausser den schon aus den Jahren 1863/64 angeführten Kompositionen hatte er bis zum Jahre 1868, abgesehen von einem Fragment zu einer Märchenoper „Schneewittchen" das Chorwerk „Es liegt so abendstill der See" für Männerchor, Tenorsolo und Orchester op. 11, die unveröffentlichte e-moll-Symphonie, „Die Rispetti" op. 4, die drei leichten Stücke für Pianoforte und Violine op. 2, das Klavierkonzert op. 18, das bereits genannte, Brahms gewidmete Klavierquartett op. 6 und das Violinkonzert (in einem Satze) op. 22 fertiggestellt. Sein op. 1, 2, 6, sowie die 1869 als

„Lose Blätter" op. 7 zu einem Bande vereinigten Klavierkompositionen hatte bereits die Firma Breitkopf & Härtel zur Herausgabe übernommen, und die „Rispetti" konnten bald nach ihrer Fertigstellung bei Hug & Co. erscheinen; aber bares Geld, das Goetz vor allem brauchte, trugen ihm diese Veröffentlichungen nicht ein. So blieb ihm nun kein anderer Ausweg übrig, als auch in Zürich, wohin er sich einmal wöchentlich begab, gut bezahlte Stunden zu suchen und häufiger als Konzertgeber aufzutreten, als er es bisher getan hatte. Wenn man seine schwache Gesundheit, die schon damals bloss an einem Faden hing, in Betracht zieht, so leistete Goetz in diesen Jahren geradezu Übermenschliches. Er verdoppelte seine Tätigkeit als Leiter des Gesangvereins, veranstaltete im Verein mit Jul. Hegar und Kahl aus Zürich einen Zyklus von Triosoireen, gründete einen Dilettanten-Orchesterverein, mit dem er drei bis viermal jährlich öffentlich auftrat, fand noch nebenbei Zeit, in den umliegenden Städten wie Zürich, Basel usw. als Konzertgeber aufzutreten und benutzte die ihm frei bleibenden Stunden zur Komposition einer komischen Oper „Der Widerspänstigen Zähmung", zu der ihm J. V. Widmann zu Beginn des Jahres 1868 den Text übergeben hatte. Eine derartig forcierte Tätigkeit würde auch die Gesundheit jedes anderen Menschen untergraben haben, und als Goetz nun mit seiner Familie 1871 nach Zürich zog, da fiel sein kränklicher Körper in sich zusammen, da er einem derartig harten Kampf um die Existenz nicht gewachsen war. Lange schwebte Goetz zwischen Leben und Tod, bis es der aufopfernden Pflege seiner selbstlosen Gattin gelang, ihn wieder dem Leben zurückzugeben. Die nächste Folge war allerdings, dass Goetz seine Organistenstelle in Winterthur niederlegen, sowie die dortigen Privatstunden aufgeben und einzig auf die peinlichste Schonung seiner Gesundheit bedacht sein musste, die ihm die Aufnahme seiner Lehrtätigkeit nur in beschränktem Masse erlaubte. Sein ganzes künstlerisches Trachten ging jetzt dahin, seine begonnene Opernarbeit zu vollenden, und es bereitete ihm die höchste Befriedigung, wenn er sich nach dem Abtun der laufenden Tagessorgen zu der freien Höhe des Schaffens retten konnte. Trotzdem er sich in der Arbeit mannigfach gehemmt sah, gelang es ihm, die Partitur, an die sich seine ganzen Zukunftshoffnungen knüpften, noch im Jahre 1871 fertigzustellen und Hans von Bülow, der gerade damals in Zürich weilte, für sie zu interessieren. Zufolge eines Briefes Bülows vom 17. März 1872 an den ihm befreundeten Hoftheaterintendanten H. von Bronsart in Hannover erhielt Goetz die Zusicherung einer sofortigen Einstudierung seiner Oper; aber die Angelegenheit zog sich in die Länge, und schliesslich hiess es, dass vorläufig von einer Aufführung wegen Erkrankung des ersten Baritons und sonstiger „einschränkender Verhältnisse" abgesehen werden müsse. Goetz, der bei einer Aufführung seiner Oper in Hannover bereits bestimmt

auf einen Erfolg, wenigstens bei den edleren, durchgeistigteren Schichten des Theaterpublikums und damit auch auf ein Ende seiner kümmerlichen Existenz gehofft hatte, sah sich durch die ihn niederschmetternde Absage um seine schönsten Hoffnungen betrogen und sich und sein Werk wiederum der Willkür des Schicksals preisgegeben. Es blieb ihm daher kein anderer Ausweg, als selbst zu reisen, um bei den einzelnen Theaterunternehmern persönlich für das Werk eintreten zu können. Über die Reise, die Goetz in den Sommermonaten des Jahres 1873 unternahm, und die für ihn einen geradezu entwürdigenden Verlauf nahm, wurde bereits mehreres veröffentlicht. Tatsache bleibt jedoch, dass er von fast sämtlichen grösseren Theatern Deutschlands rundweg abgewiesen, ja in vielen Fällen seine Oper überhaupt gar nicht angesehen wurde. In seiner Verzweiflung beschloss er noch einen letzten Versuch bei dem Mannheimer Theaterkapellmeister Ernst Frank zu wagen, der, wie jedermann weiss, nicht nur die Oper betreffend von Erfolg begleitet war, sondern Goetz auch einen aufopfernden, selbstlosen Freund zuführte, mit dem er von nun an in regem brieflichen Verkehr blieb. Gleich nach den ersten Partiturseiten der „Widerspänstigen Zähmung" erkannte Frank die innere Fülle und reizvolle Ursprünglichkeit von Goetzens Talent und versprach die Aufführung des Werkes durchzusetzen. Bald waren die Unterhandlungen mit der Theaterleitung abgeschlossen, und die Proben für eine im Herbst 1874 projektierte Aufführung konnten beginnen. Mannigfache Umstände und zuletzt noch eine Erkrankung der Titelheldin, Frl. Ottilie Ottiker, liessen die Premiere erst am 11. Oktober, also bereits beim Eintritte der kalten Jahreszeit zu, so dass Goetz, der überdies noch kurze Zeit vorher erkrankte, sich zu folgender Mitteilung an Kapellmeister Frank veranlasst sah:

„... Und nun ohne weitere Vorrede zu etwas Traurigem, was auch Ihnen nicht lieb sein wird. Ich komme natürlich zur ersten Aufführung nach Mannheim und auch wenigstens acht Tage vorher zu den letzten Proben, aber helfen beim Einstudieren, wie ich so gerne wollte, so wie ich es für meine Pflicht hielt, und wie es mir künstlerisch auch sehr gut getan hätte, das kann ich wahrscheinlich nicht. Ich bin krank. Nachdem mein altes Lungenleiden zwei Jahre lang mir ganz Ruhe gelassen hatte — was habe ich im vergangenen Sommer nicht für Strapazen ausgehalten! — hat es sich vor einigen Wochen wieder stark gemeldet. Ich glaubte, es werde nur vorübergehend sein, und habe deshalb Frl. Ottiker, die acht Tage nachher bei uns war, nicht viel davon sagen mögen. Aber seitdem hat sich leider herausgestellt, dass für längere Zeit und jedenfalls für den nächsten Winter die äusserste Schonung meinerseits nötig sein wird, wenn ich nicht alles zu riskieren habe. Übrigens habe ich es vor drei Jahren sehr ähnlich gehabt, und es ist mit Hilfe von Alpenluftkuren und grosser Schonung glücklich besser geworden. Ich bin jetzt an einem solchen Kurorte ... und hoffe dadurch wenigstens soweit zu kommen, dass ich ohne Gefahr bei den Proben und der Aufführung zugegen sein kann. Mehr freilich werde ich nicht leisten können ..."

Am 11. Oktober 1874 ging die Oper, die Frank mit Liebe und geradezu väterlicher Sorgfalt sowie mit vielem künstlerischen Verständnis vorbereitet hatte, mit rauschendem Erfolg über die Bretter. Goetz wohnte in der Proszeniumsloge, auf einem Sofa liegend, der Aufführung bei; die Strapazen der Reise und die Aufregung hatten ihn soweit geschwächt, dass man befürchtete, ein Fehlschlagen seines Werkes könne ihm den Tod bringen. Als sich jedoch der Applaus von Akt zu Akt steigerte und zum Schlusse rauschender Beifallsjubel ertönte, belebten sich wiederum seine Züge, und mit Freudentränen in den Augen umarmte er seinen Freund Frank, der inzwischen herbeigeeilt war, um den überglücklichen Künstler zu beglückwünschen. Aber auch die Freude konnte Goetz nicht lange ertragen; unter ihrer Wucht brach er noch im Theater zusammen und musste sogleich, um schlimmeren Anfällen vorzubeugen, die Rückreise antreten. Erst nach einer Woche, am Vorabend der zweiten Aufführung seiner Oper, konnte er wieder an Frank berichten:

„Warum muss es Entfernungen in der Welt geben, oder warum hört man hier und da die hohle Phrase herumschwirren: durch die Eisenbahnen seien die Entfernungen tatsächlich aufgehoben? Wenn so ein armer Tropf wie ich durch die Reise von Mannheim nach Zürich so heruntergebracht wird, dass er in Basel kaum noch japsen kann und bei der Ankunft in Zürich todmüde sofort ins Bett gebracht werden muss, dann spürt man, dass es noch Entfernungen gibt. Jetzt möchte ich so gern in Mannheim sein, ... und doch fühle ich, dass ich hier sein muss, um in Ruhe und der allerdings etwas besseren Luft wieder zu Kräften zu kommen. Also nicht weiter gemurrt, es ist nun einmal nicht anders ...“

Der grosse Erfolg, den dieses Bühnenwerk in Mannheim davongetragen hatte, ebnete ihm auch den Weg über viele andere grosse Bühnen Deutschlands und Österreichs, so dass Goetz, als auch die Firma Fr. Kistner das Verlagsrecht über die Oper in Deutschland und Österreich, und Augener & Co. dieses sowie auch das Aufführungsrecht für England übernommen hatten, sowohl in künstlerischer als auch in materieller Hinsicht einer sorgenfreien Zukunft entgegensehen konnte. Vor allem vermochte nun Goetz die ihm immer grössere Anstrengung verursachenden Klavierstunden aufzugeben und sich, wie es schon lange sein heissester Wunsch war, ganz der Komposition zu widmen. Begonnene Arbeiten, wie die F-dur Symphonie op. 9, das Klavierquintett op. 16 und die herrliche „Nänie“ für gemischten Chor und Orchester op. 10 wurden beendet, das Bändchen Klavierstücke „Genrebilder“ op. 13 sowie das Liederheft op. 12 wurden abgeschlossen und ein neues Opernwerk, „Francesca da Rimini“, dessen Text er grösstenteils selbst verfasst hatte, in Angriff genommen. In der „Francesca“, der reifsten und gedrungensten Arbeit Goetzens, stehen wir vor dem zweiten und letzten Höhepunkte seines Schaffens; denn in dieses Werk, in dem überall die ganze Innerlichkeit dieses herrlichen Künstlers

pulsiert, hat er seine ganze Seele hineinporträtiert. Mitten in der Arbeit, im November des Jahres 1875, drückte ihn abermals sein Leiden auf das Krankenlager, und selbst der Arzt gab jede Hoffnung auf Genesung auf.

„Hermann klagt nie", schrieb seine Frau am 30. Nov. 1875 an E. Frank, „es ist so schön um ihn zu sein . . . Er möchte nur noch einmal die Kraft am Schreibpult empfinden." Und am 14. Dez. als sich bereits sein Zustand wieder zur Besserung gewendet hatte: „Er hat einen grossen Weihnachtswunsch, einen sehr grossen. Dann möchte er zum erstenmal wieder an seinen Flügel und sein Werk wieder in sich beleben dürfen, das jetzt schlafen muss, so fest wie Dornröschen. Reden Sie ihm nur zu, dass er diesen Jahresschluss nur ganz ausruhen soll, denn sein Zustand bleibt eben gefährlich, wird es leider immer mehr sein, wenn er wieder arbeitet. Aber er ist ja nur für seine Arbeit wieder auferstanden und sagt, ich sollte tun, als ob er noch 20 Jahre zu leben hätte; man müsse aus dem gesunden Gefühl schaffen. So würden Sie sich wundern, wie heiter wir hier wieder sind."

Ende März 1876 konnte Goetz bereits die vollendete Partitur des zweiten Aktes an seinen Freund Frank senden und seine Begleitworte:

„Ich fühle, dass es das Beste ist, was ich je geschrieben habe und das Beste, dessen meine Natur, wie sie nun einmal ist, überhaupt fähig ist,"

bezeugen, in welchem Masse er sich des Wertes seiner Schöpfung bewusst war. Als das Jahr 1876 seinem Ende zuneigte, war auch die Partitur des ersten Aktes fertig geworden und der dritte Akt bereits in Skizzen angedeutet. Die Liebe zu seinem Werke liess ihn in der steten Angst leben, dass er noch vor dessen endgültiger Vollendung abberufen werden könnte; inmitten des begeisterten Schaffens fasste er jedoch immer wieder neue Hoffnung, die er in den Worten: „So kurz vor dem Ziele kommt kein Schlagbaum mehr" am 14. November 1876 an E. Frank Ausdruck verlieh. Aber der „Schlagbaum" kam dennoch, und er traf um so empfindlicher, als Goetz bis zum letzten Augenblicke bei vollem Bewusstsein blieb. Bevor er am 3. Dezember 1876 um 6 Uhr abends für immer seine Augen schloss, da erschütterte ihn sein Schicksal noch einmal bis ins tiefste Mark hinein und, seiner „Francesca" gedenkend, empfahl er diese E. Frank zur Fertigstellung und J. Brahms zur endgültigen künstlerischen Vollendung. Mit einem Lorbeerkranze um die Stirne, Blumen von Gretchens, seiner Tochter, Hand auf dem Herzen, und mit dem leeren Umschlag der Partitur zum dritten Akt der „Francesca" unter seiner rechten Hand, wurde er am 6. Dezember auf dem hochgelegenen Friedhof auf der „Rehalp" zur ewigen Ruhe bestattet, und Tränen von seinen Eltern und Geschwistern, von seiner Gattin und Tochter begleiteten ihn ins Grab hinein.

Was nun das fernere Schicksal der „Francesca" betrifft, so unternahm Frank, der auch nach dem Tode Goetzens dessen Werken ein treuer Anwalt blieb, die mühsame Fertigstellung der Oper aus den oft nur

lückenhaft vorhandenen Skizzen. Am 30. September 1877 gelangte die Oper unter der Leitung von E. Frank zur Erstaufführung. Eine grosse Menschenmenge, darunter auch die Gattin und Tochter von Goetz sowie zahlreiche seiner Freunde wohnten der Premiere bei und wollten das herrliche, den Untiefen des Lebens abgerungene Vermächtnis des Verstorbenen in Welt und Wirklichkeit treten sehen; aber der von allen so heiss ersehnte und bestimmt erwartete Erfolg traf nicht ein. Dem grössten Teil des Publikums blieb das Eindringen in den feinen Reiz dieser Schöpfung, in die göttliche Schönheit ihrer Linien und in die keusche Poesie der ihr eigenen Farben versagt; denn die Macht, die diese Musik über Sinne und Seele ausübt, ist keine plötzlich zwingende, und erst einem völlig versenkten Lauscher erschliessen sich diese an Schönheit unvergänglichen Klänge. Wenn jedoch auch das heutige Publikum für derart feindifferenzierte, intime Wirkungen noch nicht reif ist, so ist der Zeitpunkt nicht mehr fern, wo unter unserer heranwachsenden jungen Generation allmählich das Bewusstsein von dem unerschöpflichen Reichtum dieser Künstlerarbeit Wurzel fassen wird. Dann wird man sich voll Staunen und Bewunderung um das Meisterwerk scharen und in laute Rufe des Enthusiasmus einstimmen, die seinem unvergänglichen Fortleben gelten werden.

Gewiss haben neben Goetz auch viele andere ausgezeichnete Männer ebenso wahr und tief in ihren Schöpfungen empfunden und der fortschrittlichen Bewegung ihre angespannteste Tätigkeit verliehen; mit der einzigen Ausnahme Hugo Wolfs finden wir jedoch nirgends einen Künstler, der die Regungen seiner innersten Seele in derart vollkommener Weise in seinen Werken verkörpert hat. Darum wollen wir auch diesem erhabenen Geiste unsere höchste Anerkennung zollen und uns von Herzen freuen, dass seine prophetischen Worte, die er zehn Jahre vor seinem Tode an seinen Vater geschrieben hatte: „Die Zeit muss ja doch kommen, wo es Euch voll und rauschend in den Ohren klingt, wenn ich auch derweilen schon die grosse Strasse gegangen bin", in Erfüllung gegangen sind.

BÜCHER

21. Adolph Kullak: Die Ästhetik des Klavierspiels. Vierte Auflage, bearbeitet von Dr. Walter Niemann. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig 1905.

Es lag nahe, dies klassische Werk der Instrumentalkunst nach seiner Freigabe einer gründlichen Revision zu unterziehen. Es sei im voraus bemerkt, dass diese Absicht sowohl seitens des Verfassers, wie seitens des Verlages, der für eine ausgezeichnete Ausstattung und klaren Druck gesorgt hat, in glücklicher Weise erreicht ist. Der Fehler der früheren Bearbeitungen lag einmal in der Einseitigkeit der Beurteilung und der Unvollständigkeit in der Behandlung des Materials. Mit der letzteren Schwäche, die sich bislang einfach als Unwissenschaftlichkeit unserer lieben Musikanten charakterisierte und nicht scharf genug zu verurteilen war, habe ich ja bereits in meinem Werke: „Die natürliche Klaviertechnik", darin ich allen Systemen Gerechtigkeit widerfahren liess, gründlich aufgeräumt. Es berührt daher wohltuend, den Bearbeiter des neuen „Kullak" die gleichen Bahnen wandeln und die Erforschung des Tatsachenmaterials als Grundlage wissenschaftlicher Darstellung betrachten zu sehen. Was von mir subjektiv schon mit aller Schärfe verfochten wurde, erhält nunmehr auch objektiv und historisch-wissenschaftlich festere Form und Gestaltung. Der grosse Fleiss, mit dem der nicht unerhebliche Stoff zusammengetragen, geordnet und gruppiert ist, die treue Angabe der Quellen, die sich nunmehr in grosser Geschlossenheit vorfinden, die Klarheit des Urteils und ein feiner objektiver Sinn sowohl für das allgemein historisch Wichtige als auch für das, was dem Instrumente wesentlich ist, sind der grössten Anerkennung wert. So haben wir in dem neuen Kullak neben meinem technischen Spezialwerke endlich das Handbuch bekommen, das uns in Ermanglung des noch immer auf sich warten lassenden zweiten Teiles von Weitzmanns „Geschichte der Klaviermusik" über alle einschlägigen historischen und speziellen Fragen zuverlässig unterrichtet. Als besonders glücklich ist das schwierige Problem gelöst, wonach unter pietätvoller Beibehaltung des Urtextes die Neubearbeitung wichtiger Abschnitte und der neueren Forschungen und Ideen erfolgt ist. Neu hinzugekommen sind die geschichtlichen Notizen über den Pianofortebau, der gesamte Abriss der Geschichte der Klaviermusik von Paumann bis Bach, der Mendelssohnschen, Schumannschen und Brahmsschen Schule, die Darstellung der modernen deutschen und ausländischen Klaviermusik (beide Teile in klarer Zusammenfassung und übersichtlicher Gruppierung gar meisterlich geschrieben!) sowie die Analysen der Klavierschulen von Diruta bis Ph. E. Bach, der Bücher und Schriften über Klavier von Brendel bis zur Gegenwart nebst ausführlichen Ergänzungen und Materialbereicherungen, wie sie durch die moderne Forschung nötig gemacht wurden. Völlig umgearbeitet erscheint auch der Abschnitt: „Über die Anwendung der Pedale", der die einschlägigen Quellen über dies schwierige Stoffgebiet mit Feinheit und Geschmack zusammengestellt enthält. Überall erscheint auch die neuere Klavierliteratur berücksichtigt und durch reiche Notenbeispiele in trefflichem Stiche erläutert. Im einzelnen enthält das Werk so viele Feinheiten und treffende Urteile, besonders über die Entwicklung des Stiles der einzelnen Schulen, der Methoden usw., dass man nicht umhin kann, diese Neubearbeitung aufs wärmste zu

empfehlen, zumal die objektive Form, der sich der Verfasser durchaus befleissigt, nur zu geringfügigen Ausstellungen Anlass gibt. Sehr unglücklich ist die Hineinziehung des von dem Amerikaner Clark hervorgerufenen und grundlos angefachten Deppe-Streites. Diese Entgleisung hätte der Verfasser lieber vermeiden sollen. Schlimm genug, dass sich seinerzeit die Redaktion der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" dieser groben Täuschung hat hingeben und zu hässlichen persönlichen Angriffen hat hergeben können. Schliesslich habe ich persönlich einen kleinen Irrtum zu berichtigen. Es ist nämlich in diesem Werke, wie auch jüngst in anderen Publikationen vielfach die Bemerkung gemacht worden, nach der ich auf der sogen. „Deppe-Caland Methode" „fusse" bzw. über sie „hinausgegangen" sei. Beides ist nicht richtig. Zunächst ist die sogenannte Deppesche Lehre von E. Caland vollständig bearbeitet und endgültig abgeschlossen worden. Von einem „Darüberhinausgehen" zu sprechen, geht daher nicht gut an. Sodann „fusse" ich auf etwas ganz anderem, nämlich auf meinen eigenen praktischen Erfahrungen und Studien, die das freie Gewichtspiel und die Balance und Auskugelung der Schwere zum Ausgangs- und Zielpunkt haben. Die Würdigung des Deppe-Calandschen Systems geschah aus theoretisch-wissenschaftlichen und kritisch-historischen Gründen, wozu die Überzeugung von objektiv unleugbaren Vorzügen dieser „Schule" Veranlassung gab. Praktisch, d. h. subjektiv, komme ich anderen Weges und verfolge eine andere Richtung. Bei Gleichheit des Zieles und vieler Einzelheiten besteht doch eine grosse Ungleichheit der Mittel und Wege. Wenn ich dann noch ehrlich sein will, so hätte ich von dem Verfasser gewünscht, dass er Kullak hätte Kullak sein lassen und uns statt dessen selbst ein kleines Bändchen schenken sollen, das die historische Entwicklung der Klaviermusik und des Stiles in knapper Form wiedergegeben hätte; denn eine alte Bauernweisheit besagt: „Alte Hasen spickt man nicht."

R. M. Breithaupt

22. Alfredo Untersteiner: Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino. Con un' appendice di Arnaldo Bonaventura sui violinisti italiani moderni. Verlag: Ulrico Hoepli, Mailand 1906.

Das günstige Urteil über des Verfassers „Storia della musica" trifft auch auf sein neustes Werk zu, das sich zu jenem wie ein Teil zum Ganzen verhält. Das kleine Hoepli-Bändchen enthält alles, was jeder Geiger über die Streichinstrumente, die Erfindung der Violine, die berühmtesten Geigenbauer usw. wissen muss. Als Vorbild diente wahrscheinlich L. Forino's treffliche Monographie „Il violoncello" und Bonaventura, der im Anhange die modernen italienischen Geiger seit Paganini, sowie die betreffende Literatur behandelt, erwies sich als ebenbürtiger Mitarbeiter. Der deutsche Leser findet wenig Neues, weil vorzugsweise unsere anerkannt guten Quellen benutzt wurden — im 4. Kapitel sind Schumanns Haus- und Lebensregeln übersetzt — er fühlt sich aber durch den objektiven Standpunkt des Verfassers angenehm berührt. Die für ein Handbuch erforderliche Kürze wird nie zur trockenen Aufzählung von Namen und Jahreszahlen, aus der frischen Darstellung spricht ein warmer Eifer für die Sache. Wissenschaftlichen Streitfragen geht Untersteiner aus dem Wege, mitunter widerruft er im Nachsatz die Behauptung des Vordersatzes; so nimmt er z. B. die Erfindung der Geige für Italien in Anspruch, setzt aber hinzu, dass in der Sache das letzte Wort noch nicht gesprochen sei, dass überhaupt keine Erfindung, sondern nur eine Entwicklung angenommen werden könne. Wenn er die neuste slavische Kammermusik der deutschen vorzieht und seinen Landsleuten mehr empfiehlt, so ist das Geschmackssache, über die sich nicht streiten lässt, über die nur Zeit und Erfolg entscheiden. Bei den Künstlern, die sich um die Verbreitung der letzten Streichquartette Beethovens verdient machten, mussten neben Böhm und Helmesberger auch die Gebrüder Müller (vgl. A. B. Marx „Beethoven" Bd. 1 S. 203) erwähnt werden.

Trotz dieser und ähnlicher Einzelheiten hinterlässt das Werkchen den Eindruck einer durchaus gelungenen Arbeit, die unseren angehenden Künstlern und strebsamen Dilettanten empfohlen werden kann, weil sie den leichten, flüssigen Stil sehr bald ohne Grammatik und Wörterbuch bewältigen. Vor der 2. Auflage muss ein tüchtiger Korrektor den Text nochmals genau prüfen; besonders die deutschen Namen: Mendelssohn, Schumann, Cranz, Scharwenka u. a. zeigen grobe Druckfehler; es finden sich aber auch andere ziemlich häufig auf Seite 7, 9, 32, 41, 54, 82 usw. Auf Wunsch stelle ich ihr Verzeichnis dem Verlag zur Verfügung. Ernst Stier

23. Zdzislaw Jachimecki: Mozart. (In polnischer Sprache.) Krakau 1906.

Ausser einer im Jahre 1847 in der „Biblioteka Warszawska" erschienenen Abhandlung Sikorski's sowie einer äusserst bescheidenen Monographie aus der Feder des ersten Chopin-Biographen Karasowski, ist über den Salzburger Meister in polnischer Sprache bislang so gut wie nichts geschrieben worden. Mit seinem Mozartbuche, das neben sehr gelungenen Analysen der einzelnen Schöpfungen des Tondichters, unter denen jene des „Don Giovanni" und des „Requiem" als die besten bezeichnet werden dürfen, auch eine den durch und durch modernen Musiker verratende, treffliche Parallele zwischen der Musik unserer Tage und jener Mozarts enthält, hat daher Jachimecki, ein hochbegabter Schüler Prof. Adlers, einem von den polnischen Musikkreisen in diesem Mozartjahre doppelt dringend empfundenen Bedürfnisse entsprochen.

Bernard Scharlitt

MUSIKALIEN

24. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 13. Jahrgang. Erster Teil. Antonio Caldara: Kirchenwerke. Verlag: Artaria & Co., Wien.

Der Band ist durch Eusebius Mandyczewski bearbeitet worden. Der Möglichkeit, Caldara's (1670—1736) Wirken einer eingehenden Darstellung zu unterziehen, sind wir durch den vorliegenden Band um einen wesentlichen Schritt näher gerückt. Vieles bleibt freilich noch zu tun; das Leben des Mannes wird eingehend zu verfolgen, das (relativ beste) Verzeichnis seiner Werke in Eitners Lexikon auszubauen sein, ehe sich uns der Mensch und Künstler Caldara ganz erschliessen wird. Dass Caldara eine eingehende Würdigung verdient, liegt, ganz abgesehen von der historischen Notwendigkeit, schon darin begründet, dass die Zeitgenossen ihn sehr hoch stellten und gar manches Werk seiner Hand eine grosse natürliche Begabung und eine nicht zu verkennende Schönheit aufweist. Dabei ist die technische Sicherheit der Arbeit durchaus anzuerkennen, oft zu bewundern. Er besass eine grosse Gewandtheit und Leichtigkeit in der Beherrschung vornehmlich der kleinen Formen; die grösseren interessieren durch das technische Geschick ihres Aufbaues; sein Empfinden ist weich ohne weichlich zu sein; seine Melodieen sind edel und unmittelbar gefühlt und empfangen. Gleichwohl verleugnet er wie so viele seiner Zeitgenossen und Landsleute oft den „italienischen" Tonsetzer nicht, der, mit grosser Naturanlage und leichter Beweglichkeit des Empfindens und Gestaltens ausgestattet, seine Aufgabe als erfüllt ansieht, wenn er den Bedürfnissen der Gegenwart genügt. Mandyczewski hebt hervor, wie Caldara uns als Rhythmiker und Harmoniker wenig genügen könne. Das ist eben der Punkt, der uns immer wieder von der eingehenden Beschäftigung mit einer unendlichen Anzahl vorwiegend der italienischen Opernkomponisten abhält, dass unser Sinn infolge der Entwicklung insbesondere der deutschen Musik für die Kunst, deren Ideal in erster Linie eine gewisse typische Schönheit war und deren Charakterbild in der Hauptsache durch die Betonung gewisser auf der Oberfläche liegenden Erscheinungen sich bildete, abgestumpft ist. Das Bild, das wir uns bisher von Caldara's Wirken haben entwerfen können, wird, soweit der Opern-

komponist in Frage kommt, kaum in Zukunft eine prinzipielle Erweiterung oder Beschränkung erfahren; höher stellen, als das die „Musikgeschichten" gewöhnlich tun, werden wir in Zukunft den Kirchenkomponisten müssen; die kleine Anzahl kirchlicher Tonwerke, die der vorliegende Band enthält, lässt, was übrigens auch schon vor ihrer Herausgabe bekannt war, aufs neue erkennen, dass Caldara als Kirchenmusiker bedeutend über den Dramatiker hinausragte. Er beherrschte und verwendete die kontrapunktischen Machtmittel in vollendeter Weise und ist in seiner technischen Meisterschaft J. Fux durchaus ebenbürtig. Die Auswahl bietet aus der italienischen Zeit Caldara's stammende Motetten (von 1715), das bekannte schöne „Stabat mater", von dem zu hoffen ist, es werde wieder einmal unseren Musikvereinen in die Erinnerung kommen, eine Messe von 1735, die gegen den Schluss hin an Ausdruckskraft abnimmt („ähnliche Unebenheiten zeigen nicht nur alle Messen Caldara's, sondern seine grösseren Werke überhaupt. Er ist eines der vielen reichen Talente der Zeit, die in der lebenslangen unausgesetzten künstlerischen Befriedigung des Augenblicks der Verflachung nicht immer ganz entgangen sind") ein „Te Deum" von 1724, wertvoll für Caldara's Technik (schöne und leicht strömende Fuge) endlich das prachtvolle 16stimmige „Crucifixus", sicherlich eines der besten Stücke der ganzen Zeit, in dem die Tiefe der religiösen Empfindung Caldara's in ihrer ganzen Reinheit erstrahlt: wie herrlich ist gleich der Eingang mit dem schmerzzerrissenen „Crucifixus", das Canto I, C. III, Alto IV, Tenore I usw. nacheinander aufnehmen, während in technisch vollendetem und psychologisch tiefem und wahrem Gegensatze dazu, Canto II, C. IV usw. sich folgend nachdrücklich und wie in sich selbst marternder Zerknirschung das „etiam pro nobis" singen. Das ganze Werk ist voll von Meisterzügen, und auch von ihm dürfen wir hoffen, es werde seinen Weg in die Chorvereine zurück finden. Eine Aufführung (fast alle Werke sind über einem auf Orgel oder Cembalo auszuführenden bezifferten Basse geschrieben) im Konzertsaale freilich wäre verfehlt. Dazu gehört auch hier ein Raum, der die Gedanken vom Alltagsleben abzieht. Prof. Dr. Wilibald Nagel

25. **Georg Stern: Lieder und Gesänge** für eine Singstimme und Klavier op. 1. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Die als op. 1 erschienenen 10 Gesänge von Georg Stern zeugen, rein musikalisch betrachtet, von gutem Talent. Dass der Komponist in seinem ersten im Druck erschienenen Werke sich gerade als Liederkomponist betätigen zu müssen glaubte, war kein glücklicher Gedanke. Vorläufig wollen sich ihm in diesen Gesängen Text und Musik noch nicht zu einem logischen Ganzen einen. Verschiedentliche Anläufe zu kleineren Tonmalereien sind mehr äusserlicher Natur, ohne in direktem ursächlichem Zusammenhang mit der Dichtung zu stehen. Es fehlt allzusehr an einer wahren Vertiefung des poetischen Gedankens durch den musikalischen, demzufolge auch an einer eindringlichen Charakteristik. Für den zweifellos begabten Komponisten wäre es besser, sein Talent vorläufig auf instrumentalem Gebiete zu betätigen, die Herausgabe weiterer Gesangskompositionen aber bis nach Erledigung eines Spezialstudiums unserer modernen Gesangsliteratur aufzuschieben. Es wäre zu bedauern, wenn dieses, wenn auch nicht gerade besonders starke Talent sich durch allzurasches Vordrängen in die Öffentlichkeit in Oberflächlichkeit verlöre.

26. **Bertrand Roth: Gesangskompositionen** mit Klavierbegleitung. op. 6. **Vier Gesänge** für tiefere Stimme. op. 7. **Der Vogt von Tenneberg.** Drei humoristische Gesänge für Bass. op. 8. **Drei Lieder** für hohe Stimme. op. 9. **Drei Lieder** für tiefere Stimme. Verlag: C. A. Klemm, Dresden, Leipzig, Chemnitz.

Die Gesangskompositionen des vortrefflichen Dresdener Klavierpädagogen leiden an Ungleichwertigkeit in der Erfindung und nicht genügender Kenntnis dessen, was man

der menschlichen Stimme zumuten kann. Auch in deklamatorischer Hinsicht entbehren sie nicht selten der Natürlichkeit und erschweren dadurch dem Sänger eine sachgemässe Phrasierung. Den an sich gutgemeinten Kompositionen wäre eine sorgfältigere Ausfeilung zweifellos sehr zustatten gekommen. So vermögen sie dem aufmerksamen Durchleser einen reinen Genuss nicht zu gewähren.

27. **Willibald Richter**: Bilder der Natur. Sechs Lieder für eine Singstimme. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Die Lieder, technisch nicht ohne Geschick gemacht, entbehren vollständig der charakteristischen Ausdeutung der Dichtung. Es sind rein äusserliche musikalische Gebilde voll süsslicher Liedertafelmelodik.

28. **P. E. Lange-Müller**: „Daempede Melodier". Otte Klaveerstykker. op. 69. Verlag: Nordisk Musikforlag, Kjøbenhavn.

Peter Erasmus Lange-Müller, einer der bekanntesten dänischen Komponisten, bleibt mit diesen „gedämpften Melodien" innerhalb jener weichlichen Romantik, die wir bereits durch Niels Gade und andere Skandinavier zur Genüge kennen gelernt haben. Irgend eine besondere Eigenart in der Harmonik oder Rhythmik sucht man vergebens.

29. **J. Kryjanowsky**: Phantasie für Klavier. op. 3. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

Thematisch beginnt das Stück ganz gut, verliert sich aber bald in oberflächlichen Phrasenklingklang.

30. **S. Liapounow**: Douze Etudes d'exécution transcendante pour le Piano op. 11. Etude XI: Ronde des sylphes. Etude XII: Elégie en mémoire de François Liszt. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Wie begonnen, so hat Liapounow seine dem Andenken Meister Liszt's gewidmeten Konzert-Etuden vollendet, gross in der Anlage, voller Eigenart und Bedeutung in der Erfindung, sowie in der Behandlung des technischen und rhythmischen Momentes. Die vorliegenden Etuden 11 und 12 schliessen sich den vorhergehenden würdig an, wenn auch „Ronde des sylphes" um einige Schattierungen schwächer in der Erfindung erscheint. Einige Einzelheiten ausgenommen, wird dieses seit Chopin vielleicht umfangreichste und bedeutungsvollste Konzertetudenwerk von jetzt ab eine starke Etappe für die Entwicklung der modernen Klaviertechnik bilden. Sämtliche Pianisten, die technisch und geistig die höchsten Staffeln der Virtuosität erklimmen wollen, werden mit diesem alle Nuancen moderner Klaviertechnik erschöpfenden Werk sehr zu rechnen haben. **Adolf Göttmann**

31. **Max Reger**: Zwei Kompositionen für Violine mit Begleitung des Pianoforte Op. 87. Verlag: Otto Forberg, Leipzig.

Während No. 1 „Albumblatt" durch seine Einfachheit und Ungesuchtheit sich viele Freunde ohne weiteres erwerben wird, gehört No. 2 „Romanze" zu jenen Werken Regers, für die sich immer nur ein kleiner Kreis begeistern wird; sie stellt übrigens auch gewaltige Anforderungen, namentlich in bezug auf Intonation und Rhythmik an die Geiger.

32. **Julius Röntgen**: Sonate (E-dur) voor Piano en Viool. op. 40. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Diese ungemein feinsinnige, musikalisch höchst wertvolle und sehr dankbare Sonate kann nicht genug empfohlen werden; sie gehört entschieden zu den besten Violinsonaten, die im Laufe der letzten 10 Jahre erschienen sind. Der Komponist ist ein wahrer Tonpoet und daneben ein Meister der Satzkunst; in letzter Hinsicht sei namentlich auf die verschiedenartige rhythmische Umwertung des Hauptthemas des Menuetts aufmerksam gemacht. Röntgens Melodik ist stets eine vornehme, seine Modulationen fesselnd, seine Gestaltungskraft grosszügig. Jeder der vier Sätze des Werkes, das sich hoffentlich nicht bloss im Konzertsaal, sondern vor allem im musikalischen Hause einbürgern wird, ist durchaus gelungen. **Prof. Dr. Wilhelm Altmann**

REVUE DER REVUEEN

Aus Tageszeitungen

FRANKFURTER ZEITUNG 1906, Juli 1, August 9. — S. Bachrich bringt seine „Erinnerungen eines Musikers“ zum Abschluss. Er plaudert von Brahms, Goldmark, Bruckner, Richter. „Mit Anton Bruckner“, erzählt Verfasser, „konnte man wenig Verkehr haben. Er lebte sehr zurückgezogen und machte höchstens stille Besuche in den nahegelegenen Klöstern und Stiften, wo er, wie es schien, ein gern gesehener Gast war. . . . Hans Richter war in seinen jungen Jahren ein musikalischer Tausendsassa! Als Knabe, ein vorzüglicher Kirchensänger, spielte er auch damals schon Klavier und Orgel; später in der Wiener Hofoper blies er Waldhorn, in einem Konzerte in Budapest strich er an meiner Seite in einem Octett die zweite Bratsche und in Bayreuth, während der Aufführung der „Neunten“ schlug er meisterhaft — die Pauke!“ . . . Bei der Aufführung eines neuen Werkes eines der genannten Meister in Wien manifestierte das Publikum nach dem letzten Akkorde durch hartnäckiges Applaudieren sein dringendes Verlangen, den Komponisten auf dem Podium erscheinen zu sehen. „Bei Brahms war dies nämlich keine so leichte Sache. Er hörte sich in irgendeinem Winkel des Saales sein neues Werk an und vor Schluss desselben schlich er auf leisen Sohlen davon. Nur der Wachsamkeit der Orchesterdiener gelang es, seiner habhaft zu werden, und Richter musste ihn holen, um ihn dann mit Gewalt aufs Podium zu schleppen. Mit Goldmark verlief die Szene etwas glatter, obwohl er auch gar lange zögerte, vor dem Publikum zu erscheinen. Nur der gute, alte Bruckner war immer bereit auf seinem Posten. Sobald der Lärm losging, war er auch schon da, dankte in seiner kindlich-naiven Art und dies wiederholte sich ins Unendliche. Wir Philharmoniker hatten schon längst unsere Instrumente eingepackt und Bruckner wurde noch immer von seiner Partei herausgejubelt. Hans Richter aber stand in seiner gerechten Parteilosigkeit über allen Parteien. Ihm galt allein das Werk, dessen Schönheiten er feinfühlig hervorzuholen und in der Wiedergabe plastisch anschaulich zu machen wusste.“ — J. H. Meyer veröffentlicht „Briefe an August Röckel.“ Röckel nahm bekanntlich mit Wagner in hervorragender Weise an der Volksbewegung im Frühjahr 1848 teil, fiel in die Hände des Militärs und wurde zu lebenslänglichem Zuchthaus begnadigt. Während der Zeit seiner Gefangenschaft stand er mit Wagner im Briefwechsel. Der Verbleib dieser Briefe ist ungewiss. Die mitgeteilten Schriftstücke zeigen Röckel nach seiner Begnadigung und Entlassung aus der Kerkerhaft im Verkehr mit Adolph Stahr und Fanny Lewald und erwecken Interesse, „da sie auf sein Buch: ‚Sachsens Erhebung und das Zuchthaus in Waldheim‘ Bezug haben, das damals ungeheures Aufsehen erregte und ein grelles Licht auf die verrotteten Zustände der Justiz- und Polizeiverwaltung in Sachsen wirft.“

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1906, Juni 3, Okt. 4 u. 5. — Camille Saint-Saëns veröffentlicht einen interessanten Essay: „Gedanken zur Entwicklungsgeschichte der Musik“, mit besonderer Berücksichtigung der Instrumentalmusik der neueren

Zeit. — „Josef Hoffmann und Richard Wagner“ betitelt sich ein mit A. F. S. unterzeichneter Aufsatz, der manche Aufklärung über die Beziehungen Wagners zu dem Wiener Maler gibt. Ein Teil der noch unveröffentlichten Briefe, die der Bayreuther Meister an Hoffmann schrieb, wird in vollem Wortlaut veröffentlicht. Verschiedene Stellen darin zeigen, einen wie grossen Wert Wagner auf die malerische Ausstattung legte, und wie die Hoffmann'schen Szenenbilder, die heute oft als „unwagnerisch“ bezeichnet werden, gerade den Intentionen des Meisters entsprachen.

NEUES WIENER TAGBLATT 1906, Oktober 9. — Max Ritter von Herbeck teilt aus Anlass des zehnjährigen Todestages Anton Bruckners unter dem Titel „Anton Bruckners Anfänge“ Aufzeichnungen und Briefwechsel über seine Reifeprüfung am Wiener Konservatorium und seine Berufung nach Wien mit. Es ist Herbecks ausschliessliches Verdienst gewesen, Bruckner, für den er sich mit seiner ganzen Persönlichkeit eingesetzt, für Wien zu gewinnen. „Er sorgte stets“, so heisst es in den Brucknerschen Aufzeichnungen, „für mich in der liebreichsten, unvergesslichsten Weise durch Mess- und Symphonieaufführungen, über welch letztere Werke er sich aufs schmeichelhafteste aussprach. Im September 1877, vor seinem Tod, spielten wir den zweiten Satz meiner vierten romantischen Symphonie und machte er die unvergessliche Bemerkung: Das könnte Schubert geschrieben haben; wer so etwas schreiben kann, vor dem muss man Respekt haben.“

DIE ZEIT (Wien), 1906, Oktober 11. — Richard Wallaschek bringt „Zu Bruckners Todestag“ ein Gedenkblatt. Er hebt u. a. besonders den für Bruckners ganzes Wesen bezeichnenden Charakterzug hervor: die Naivität seines Schaffens, mit der er nie Schule gemacht hat. Weingartner hat diese Naivität mit den folgenden wenigen Worten treffend gekennzeichnet: „Man denke sich den aus dürftigsten Verhältnissen hervorgegangenen, keiner Bildung teilhaftig gewordenen Schullehrer und Organisten unentwegt Symphonieen komponierend, die der Bequemlichkeit der Dirigenten, Orchestermitglieder, Zuhörer und Kritiker ein Greuel waren; man denke sich ihn so mit voller, sicherster Aussicht auf Nichtbeachtung und Misserfolg unentwegt an seinen Zielen festhaltend, man vergleiche ihn dann mit unseren, von Tageserfolg und Reklame getragenen, den Effekt raffiniert ausklügelnden Modekomponisten, und verneige sich tief vor dieser, in ihrer Naivität grossen, rührenden Erscheinung und errichte ihr ein Denkmal in seinem Herzen.“

BERLINER TAGEBLATT 1906, Juli 9. — Georg Richard Kruse teilt „Ungedruckte Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy“ mit, die Bezug haben auf die Erstaufführung der „Antigone“ in Leipzig, zu der Mendelssohn die Musik geschrieben hatte. Die Briefe sind an den ersten Tenor des Stadttheaters in Leipzig, Heinrich Schmidt, gerichtet.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN 1906, Oktober 13. — Paul Marsop macht „Von der Münchner musikalischen Volksbibliothek“ einige interessante Mitteilungen. Die Bibliothek ist ohne erhebliche Mittel von privater Seite ins Leben getreten und hat ihren Zweck bereits durchaus erfüllt. Aus dem statistischen Material ist zu ersehen, dass von Mitte November 1905 bis zu den grossen Sommerferien 2912 Ausleihungen erfolgt sind. Das überaus starke Begehren der Violinliteratur lässt den erfreulichen Rückschluss darauf zu, „dass es in der Familie mit der Alleinherrschaft des Pianofortes denn doch vorbei ist“ und Aussichten für das Wiederaufblühen guter Hausmusik vorhanden sind.

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) 1906, Juni 10 u. 12, August 31, September 16. — Einen interessanten Beitrag bringt A. Ettlinger: „Schiller und Wagner". Verfasser knüpft an Nietzsches Schrift „Richard Wagner in Bayreuth" an, in der er u. a. von dem Zusammenhang des Charakters, der intellektuellen Begabung und der Neigungen des Menschen mit der Art seiner Lebensgestaltung spricht. Dies zeigt sich auch in der leidenschaftlichen Bewegtheit von Schillers und Wagners Leben, in den ihnen auferlegten Leiden, die zur Abwehr und zu neuem Handeln drängen, in dem jähen Glückswechsel und in den erschütternden Katastrophen, die ihrem Leben eigen sind. Autor zeigt dann im weiteren, wie nicht nur in der Lebensgeschichte, sondern auch in der geistigen Entwicklungsgeschichte beider Künstler, trotz aller Verschiedenartigkeit der Individualitäten, eine auffallende Analogie sich zeigt, die auf einer ihnen gemeinsamen geistigen Eigentümlichkeit beruht. — „Temperament und Gesangskunst" von Ottmar Rutz. Verfasser geht auf die Ideen von Joseph Rutz ein, die sich auf die künstlerische und technische Seite des Gesanges und der Wiedergabe von Gesangtonwerken beziehen und im wesentlichen besagen, dass eine stimmhygienisch und künstlerisch beste Wiedergabe eines Gesangtonwerkes nur in individueller Tongebung möglich ist, oder anders ausgedrückt, dass unter den verschiedenen möglichen Gebrauchsweisen des Tonorgans jeweils nur eine zur Wiedergabe eines Tonwerkes sich am höchsten eignet. — Otto Erich Deutsch spricht über „Schuberts Verlassenschaft".

DER TAG (Berlin) 1906, August 1, 15, 18, 28, September 7, 13. — „Peter Cornelius" von Carl Krebs. Aufrechte Gesinnung und Ehrlichkeit kennzeichnen Cornelius; „sie bewährt sich immer, selbst Persönlichkeiten gegenüber, die er, wie Liszt und Wagner, trotz aller Vorbehalte herzlich verehrt." Verfasser geht näher auf die Istelsche Cornelius-Biographie ein. Istel lobt „die zarte Keuschheit" der Cornelius-schen Brautlieder; Autor sieht in dieser Keuschheit eher Gefühlslauheit, die vielmehr in den Tönen als in den Gedichten liegt. „In der Tat scheint sich mir der Dichter rückhaltloser zu geben, als der Musiker; es ist, als wenn sich seine Gefühle nicht unmittelbar in Tönen äussern könnten, als ob irgendein Hemmnis, eine Reflexion oder ein Stocken des erregten Herzschlages einträte und die Tonsprache dämpfte, die Wirkung abschwächte." Derselbe Autor widmet „Eugen Gura" einen warmen Nachruf, und bringt einen Artikel über „Die Musiklehrerprüfung". — Edgar Istel bespricht „Das Salzburger Mozart-Fest". — Ernst Wachler behandelt die Frage: „Ersetzt der musikalische Ausdruck den Mythos?" — Ferner: Gustav Ernest: „Optimismus und Pessimismus in der Musik." — R. Sternfeld: „Richard Wagner über Heinrich Heine." — Max Dessoir: „Musik und Kultur."

FRÄNKISCHER COURIER (Nürnberg) 1906, Juli 26. — Adolf Oppenheim gibt einige interessante Mitteilungen aus dem Nachlass Karl Lautenschlägers, dem bedeutendsten Theatertechniker seiner Zeit, über „König Ludwig II. und Richard Wagner als Förderer der modernen Bühnentechnik". Lautenschläger sagt u. a.: „Der himmelanstürmende Geist des Dichter-Komponisten wollte, dass die Technik ihm folge. König Ludwig sowie Richard Wagner kannten keine kleinlichen Rücksichten, kein ängstliches Rechnen, wenn es galt, künstlerische Ziele zu erreichen. Wie wunderbar durfte ich den Parsifal dekorativ und szenisch gestalten!"

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) 1906, Juli 5. — „Vom französischen Volkslied" plaudert Ed. Platzhoff-Lejeune. Das Volkslied ist in Frankreich viel schneller im Volke selbst in Vergessenheit geraten, als in deutschen Landen. Der Auflösungsprozess, der sich gegenwärtig in den Volksliedern aller Länder geltend

macht, ist in Frankreich längst abgeschlossen. Das französische Volkslied kommt der Kunstpoesie näher, als das deutsche, es ist komplizierter und arbeitet mit feineren Mitteln. „Deutschem Fleisse war es vorbehalten, den Franzosen eine, wenn auch nicht vollständige, so doch alle Landesteile in den schönsten und charakteristischsten Proben berücksichtigende Sammlung ihrer Volkslieder zu bieten."

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen) 1906), August 11. — „Der Bruder von ‚Papa Haydn'" von Friedrich Kerst. Verfasser würdigt zur Erinnerung an den hundertsten Todestag Michael Haydns das Schaffen des „begnadeten Tondichters, dessen Werke noch heute lebendig sind". Die beiden Mozart haben ihn bekanntlich hochgeschätzt; in ihren Briefen finden sich Berichte über ihn, von denen einige Stellen erstmalig veröffentlicht werden.

LUZERNER TAGBLATT 1906, No 156/7. — Von ungenannter Seite wird anlässlich des Hinscheidens des Gesangsmeisters Manuel Garcia ein hübscher Artikel über „Die Garcias" gebracht. Es heisst da u. a.: „In New York führte Direktor Garcia elf neue italienische Opern auf. Einer der ersten Menschen, der ihn auf amerikanischem Boden ansprach, war Da Ponte, der Librettist des ‚Don Juan', der einstige italienische Hofdichter Kaiser Josefs, der in New York ein kläglicheres Dasein fristete. Als der abgemagerte 75jährige Greis mit den Worten ‚Ich bin Da Ponte, der Librettist des Don Juan und der Freund Mozarts' zögernd zu Garcia in dessen Hotelzimmer trat, umarmte ihn der Sänger und befahl mit den Anfangstakten des Champagnerliedes dem erstaunten Hausdiener, Champagner zu bringen. Unter Tränen rief Da Ponte, der auf keinen grünen Zweig mehr kam und als Neunzigjähriger in elenden Verhältnissen einsam in New York starb: ‚Das ist der letzte Glückstag meines Lebens!'"

TAGES-POST (Linz) 1906, August 15. — Max Auer schreibt unter dem Titel „Hie Bayreuth" begeisterte Worte über die Festspiele. Dank des „Strebens zum Ganzen", dank der Unterordnung sämtlicher Künstler unter die Idee des Kunstwerkes erheben sich die Festspiele weit über die Darstellungen auf unseren grössten Bühnen.

SALZBURGER VOLKSBLATT 1906, August 16. — Max Auer veröffentlicht einen Aufsatz über „Anton Bruckners ‚Neunte'". „Schopenhauer bezeichnete einmal die Künste als ‚die Abbilder einer Idee', die Musik aber als die ‚Idee an sich'. In diesem Sinne betrachtet, erscheint mir Bruckners Schwanengesang, die IX. Symphonie, als Ausdruck der Idee vom Jenseits, von der Gottheit."

PRAGER TAGBLATT 1906, August 14., September 25., Oktober 7. — „Geschichten vom alten Bruckner" teilt Richard Batka mit und u. a. folgende Anekdote: „Einmal war Bruckner zu einem Rout in Wahnfried eingeladen und sass da, ganz in Anbetung seines Meisters verloren. An Essen und Trinken dachte er natürlich überhaupt nicht. Endlich, als alle Ermahnungen, zum Büfett zu gehen, nichts fruchteten, brachte ihm Wagner eigenhändig ein grosses Krügel Bayrisch zu. Da verklärten sich Bruckners Züge. ‚Aber Meister, so ein Kellner!' Mit freudiger Erregung erzählte er in späteren Jahren stets: ‚So ein Kellner — hab ich dem Wogner g'sagt, dem Wogner!'" — Von demselben Autor ein Artikel über „Wagner-Inszenierungen" und über „Nachtwächtermusik".

POMMERSCHE ZEITUNG (Stettin) 1906, August 31., September 23. — Erich Müller widmet „Den Manen Eugen Guras" einen pietätvollen Nachruf. Derselbe Autor berichtet „Vom Musikleben in Pommern".

KRITIK

OPER

BERLIN: Die dritte Auffrischung, die die Königl. Oper vornahm, galt abermals einem ausländischen Werk: der „Margarete". Edmund v. Strauss leitete mit Sorgfalt diese Verballhornung des Goetheschen Gedichts. Auf der Bühne war der ehemalige Offizier Herr Kirchhoff neu. Er vermochte es nicht, dem liederseligen Faust eigene sympathische Züge zu schenken; sein Spiel ist mehr als konventionell, seine Stimme, die in einigen hohen Tönen nicht unübel klingt, bleibt in der Mittellage und Tiefe stumpf. Gounods bel canto ist ihm vorläufig versagt. Wie anders Fräulein Farrar als Gretchen! Mit ihrer pariserisch-mondänen Schlankheit gab sie der Figur eine melodische Linie von so schmeichelhaftem Reiz, dass ihr Gesang wie eine anmutige Zugabe erschien. Ein allerliebstes Gretchen, wenn auch ganz französisch. Mehr wollte wohl Gounod nicht. Knüpfer machte aus dem Mephisto, was sich aus diesem undramatischen Teufel machen lässt. Mephisto ist hier mehr ein Überbleibsel des alten französischen Räsonneurs als aktive Natur. So nahm ihn der Sänger. Auf ähnlicher Höhe stand der Valentin Bergers, der sich immer prächtiger entwickelt, und der Siebel von Frau Götze. Das Orchester klang vornehm, und der Chor sang sauber und, wo er soll, auch piano, was er vor Jahren noch nicht konnte. h. x.

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater begann hoffnungsfreudig die Saison mit den neuen Kräften, denn die Damen Kurt (hochdramatisches Fach), Walter (komische Altpartieen), Hesse und Grunzow (Soubretten), sowie Herr Mansfeld (Bassbuffo) führten sich in den mit grossem Eifer und in rascher Folge einstudierten Opern „Die weisse Dame", „Hans Heiling", „Der Wildschütz", „Rigoletto", und — last not least — unsers Mitbürgers H. Sommer „Rübezahl" vielversprechend ein. Als Gast erschien Erika Wedekind in Aubers etwas fadenscheinigem „Schwarzen Domino" und erzielte auch den gewohnten glänzenden äusseren Erfolg, während der künstlerische infolge leichter stimmlicher und vielleicht auch geistiger Indisposition die frühere Höhe nicht erreichte. Ernst Stier

BREMEN: Unsere Oper hatte das Glück, in dem vielversprechenden jungen lyrischen Tenor Baum eine unverhoffte Hilfe in ihrer Tenornot zu finden. Jetzt sind Lohengrin, Faust, Manrico und Tamino bereits bei ihm bedeutend besser aufgehoben, als wie bisher bei der schweren und unlenksamen Stimme unseres Heldentenors Maier. Rechnet man ferner so tüchtige Gesangskünstler wie den ausgezeichneten Bassisten Karl Mang, den Baritonisten Vogl, die Damen Gerstorfer, die temperamentvolle Mezzosopranistin Tolli und den jungen, energischen und selbstdenkenden Kapellmeister Egon Pollak, so darf man mit besseren Hoffnungen, als in früheren Jahren, der Saison entgegensehen. Neuigkeiten sind noch nicht heraus; aber ein Ereignis war die Margarete (nicht Marguerite) der schwedischen Sängerin Valborg Svaerdstroem, die es möglich machte, Goethes Gretchen, die ganze, erschütternde Mädchentragödie in Gounod's zierliche, pretiöse Musik hineinzutragen. Frau Svaerdstroem ist eine hochbedeutende, stimmbegabte Sängerin mit tadelloser, natürlicher Technik; als Darstellerin ist sie genial zu nennen. Dr. Gerh. Hellmers

BRESLAU: Unsere Oper erfreut sich in diesem Winter zweier neu geworbener Heldentenöre, die, jeder in seiner Art, vortrefflich sind. Fritz Trostorff besitzt ein mächtiges, ebenmässiges, ungewöhnlich gut gebildetes Organ, das ihm gestattet, Tannhäuser, Sieg-

fried, Siegmund, Florestan, Turiddu, Canio gleich wirkungsvoll zu singen; Walther Günther-Braun, ebenfalls ein tüchtiger Sänger, exzelliert als Darsteller, wovon er als Siegfried, Lohengrin, Fra Diavolo vollgültige Proben ablegte. Die Koloratursängerin Rollan erreichte im Engagement bisher nicht ganz den Eindruck ihrer Gastrollen, erwies sich jedoch als Konstanze („Entführung"), Königin („Hugenotten"), Waldvogel als sehr nützliche Kraft. Eine Opernsoubrette, Minni Wolter, empfiehlt sich durch hübsche Stimmmittel. Die ärgsten Lücken, die uns im vorigen Winter bedrückten, sind also ausgefüllt, und wir bedürfen der leidigen Aushilfsgastspiele nicht mehr. Nur Eva von der Osten von Dresden war bisher da und Dr. Otto Briesemeister, der für den erkrankten Günther-Braun als Loge eintrat. Der erste „Novitäten"-Abend brachte zwei uralte Werke: Giambattista Pergolese's „Serva padrona" in der Bearbeitung von Kleinmichel und Ferdinando Paër's „Der Herr Kapellmeister" in der Bearbeitung von Kleefeld. Das feinere Werk ist unstreitig das harmlose, liebenswürdige Intermezzo des Neapolitaners, das freilich die Erfolge seiner Jugend kaum mehr erreichen wird. Die travestierende Art der Paër'schen Oper sagt dem Geschmack des heutigen Publikums besser zu, obgleich sie über das Niveau routinierter Kapellmeistermusik von anno dazumal nirgends hinauskommt, während Pergolese's zarte Melodieen bei aller Einfachheit ihren eigenen Stil, ihren eigenen Charakter haben. Die Wiedergabe des „Herrn Kapellmeister" durch die Herren Rehkopf, Siewert, Doerwald und Frl. Wolter war recht amüsant. Beide Opern dirigierte Herr Bruck. — Ein in Deutschland noch unbekannter, in Frankreich längst akkreditierter Operettenkomponist, Claude Terrasse, stellte sich im Lobetheater mit seinem „Kongress von Sevilla" vor, der eine zierliche, an hübsch aufgeputzten Einfällen reiche Partitur einem recht eindeutigen Libretto mit auf den Weg gibt. Die Aufführung — Dirigent Herr Rosenberg — war famos. Dr. Erich Freund

BRÜSSEL: In Erwartung der bevorstehenden interessanten Novitäten beschränkt sich das Interesse auf das Auftreten der neuengagierten Künstler, in deren Wahl die Direktion eine meist glückliche Hand gehabt hat. So sind der lyrische Tenor Morati, der erste Baritonist Layolle, die Sopranistin Magne und die Altistin Croiza in jeder Beziehung vortrefflich. Weniger gut zu heissen ist das Engagement des für tiefere Rollen verpflichteten Tenors Swolfs, dessen Stimme nach der Höhe zu durchaus ungenügend ist, und des seriösen Basses Vallier, dessen Tiefe nicht sonor genug klingt. Da die grösste Zahl der vorjährigen bewährten Kräfte, wie die Damen Alda, Korsoff, Dratz-Barat, Strasy, die Herren Laffitte, David, Decléry, Bourbon, Artus, Belhomme geblieben ist, so besitzt die Direktion ein zahlreiches Künstlerpersonal von grosser Gediegenheit. Dem vorzüglichen Orchester steht S. Dupuis als gewissenhafter und sicherer Leiter vor. Die bisher gegebenen Opern wie „Samson und Dalila", „Faust's Verdammung", „La Bohème" (Puccini), „Lohengrin", „Barbier", „Aida" und andere machten einen vortrefflichen Eindruck. Felix Welcker

BUDAPEST: Die diesjährige Saison der Königlichen Oper wurde mit einer gefahrdrohenden Dissonanz eingeleitet. Es stand nichts Geringeres zu befürchten, als ein Gesamtstreik des Chor-, Orchester- und technischen Personals. Die genannten Körperschaften hatten in einem jahrelangen Lohnkampf eine Regulierung ihrer Bezüge durchgesetzt, die für das Opernhaus eine Belastung des Budgets um mehr als 80000 Kronen bedeutete. Dieser Posten ist auch in den Staatsvoranschlag für 1907 eingestellt worden, doch hiess es, dass die Liquidierung der Zuschüsse erst in der zweiten Hälfte des Jahres erfolgen werde. Auf diese Nachricht hin beschloss das gesamte Personal, falls die Gagenerhöhung nicht schon vom 1. Januar 1907 in Kraft treten werde, in Streik zu treten. Auf Initiative des Staatssekretärs Dr. Victor v. Bezerédj, des obersten Leiters der Theater, und des Operndirektors Raoul Mader liess sich der Minister des Innern, Graf

Julius Andrássy, bestimmen, einer Deputation des Personals die gewünschte Zusage zu machen, und so wurde uns die kulturelle Blamage erspart, das einzige Operntheater des Landes für längere Zeit sperren zu müssen. — Nun geht es mit verdoppeltem Eifer an die Exekutierung des schweren und grossen Arbeitsprogramms, das sich Direktor Mader für die heurige Saison gesteckt. Als erste Novität soll unter des Komponisten persönlicher Leitung Richard Strauss' „Salome" in Szene gehen; dann folgt eine Serie von original-ungarischen Werken: Eugen Hubay's lyrische Oper „Lavottas Liebe", Josef Fekete's „Die versunkene Stadt" und Emil Abrányi's „Monna Vanna". Weiter ist eine Aufführung von Hermann Goetz' „Zähmung der Widerspenstigen", des Balletts „Psyche" von dem russischen Komponisten Paul Juon, endlich auch die Uraufführung von Carl Goldmarks eben fertig gestellter neuester Oper „Das Wintermärchen" in Aussicht genommen. — Mittlerweile belebt die Direktion das Repertoire durch Reprisen, Neubesetzungen und Gastspiele. Für das Fach eines Heldentenors der Grossen italienischen Oper wurde der Commendatore Giovanni Lunardi engagiert, der als Othello und als Canio prächtige Stimmittel, wennschon ein bescheideneres künstlerisches Vermögen zur Offenbarung brachte. Seit der heurigen Saison besitzen wir endlich auch eine einheimische Koloraturdiva in der Person von Elisabeth Sándor, eine kleine graue Nachtigall, die aus dem Schulzimmer direkt in den goldenen Käfig des Opernhauses geflogen war. Ihre technisch virtuose „Lakmé" weckte die schönsten Erwartungen, die sie zum grossen Teil auch in der Titelpartie von Puccini's „Madame Butterfly" befriedigte. Dr. Béla Diósy

CHARLOTTENBURG: Das Theater des Westens suchte sein Teil zur Enthüllungsfeier des Berliner Lortzing-Denkmals beizusteuern, indem es „Rolands Knappen", die letzte Oper des Meisters, zur Aufführung brachte. Der Inhalt des Werkes ist den Lesern aus dem Artikel G. R. Kruses in Heft 3 dieses Jahrgangs bekannt. In musikalischer Beziehung hält die Oper einen Vergleich mit den aus guten Gründen populären Schöpfungen des Tondichters nicht aus, wenn auch besonders am Schluss des zweiten und in den Anfangsszenen des dritten Aktes der harmlos-frische Humor und die naive Melodiefreudigkeit Lortzings anheimelnd genug zum Durchbruch kommen. Um die da und dort in der Partitur verstreuten reizvollen Einzelheiten richtig zur Geltung zu bringen, hätte es vor allem eines besseren Ensembles und einer sorgfältigeren Einstudierung bedurft. Die Leistungen waren leider noch ein erhebliches unter dem künstlerischen Mittelmass, das wir an die Darbietungen dieser Bühne anzulegen uns im Laufe der Jahre nachgerade gewöhnen mussten. Willy Renz

DARMSTADT: Die am 9. September eröffnete Saison brachte von Neueinstudierungen bisher Nicolais „Lustige Weiber von Windsor", Gounod's „Romeo und Julia", Massenet's „Gaukler unserer lieben Frau", Smetana's „Verkaufte Braut" und Kienzls „Evangelimann", von denen namentlich die beiden letzteren grossen Erfolg hatten. Der Theaterbesuch lässt allerdings bis jetzt — offenbar eine Folge der „teueren Zeiten" — auffallend viel zu wünschen; volle Häuser macht nur „Tannhäuser" und „Lohengrin". Ein Aushilfsgastspiel von Lina Morny von Kassel als „Aïda" fand sehr beifällige Aufnahme. Die getroffenen Neuengagements: Ida Salden (jugendlich-dramatische Sängerin), Auguste Müller (erste Altistin), Frl. Janczak und Frl. Japsen (für das zweite Soubrettenbezw. Sopranfach) und Herr Drapal (Bassbuffo) erwiesen sich durchweg als glücklich und bedeuten eine erfreuliche stimmliche Auffrischung unseres Opernensembles.

H. Sonne

DRESDEN: Neueinstudiert wurde Massenet's „Manon" wieder in den Spielplan aufgenommen, nachdem das Werk vor drei Jahren seine erste Aufführung erlebt, sich aber nicht lange gehalten hatte. Trotz des lebhaften Erfolges der Neueinstudierung möchte ich bezweifeln, dass „Manon" nunmehr für längere Zeit auf dem Spielplan bleiben wird.

Denn so sehr man die Musik Massenet's in vielen Einzelheiten bewundern mag, so wenig kann man sich verhehlen, dass dem Werke der einheitliche, dramatische Zug mangelt. Die Aufführung unter Schuch, mit Frau Wedekind und Herrn Burrian in den Hauptrollen, war sehr gut. Von der Hofoper ist weiter zu melden, dass Herr Lankow, ein blutjunger Bassist von grossen Stimmitteln, nach gut verlaufenem Gastspiel verpflichtet worden ist, und dass der neue Kapellmeister Malata sich immer mehr als tüchtiger, feinfühliger Dirigent bewährt. — Im Residenztheater sind die Operettenaufführungen mit Dellingers „Chansonette" und Lehars „Lustiger Witwe" weiter fortgeschritten und haben ein günstiges Ergebnis gezeitigt. F. A. Geissler

HALLE a. S.: Direktor M. Richards, dessen Regime auf Beschluss des Stadtverordneten-Kollegiums um weitere sechs Jahre verlängert wurde, eröffnete am 21. September die Opernsaison mit einer Lohengrin-Aufführung. Das ganze Repertoire ist bis jetzt danach aufgestellt, jeder einzelnen neuen Kraft Gelegenheit zu geben, sich in irgendeiner Glanzrolle zu zeigen. — Als erste Novität wird die Wiener Operette „Schützenliesel" über die Bretter gehen. Als weitere Novität in dem gleichen Genre verspricht man uns noch die „Lustige Witwe", ferner die Oper „Flauto solo" von Eugen d'Albert, dessen „Kain" und „Abreise" uns trotz der direktorialen Verheissung bereits seit vier Jahren vorenthalten blieben, und Richard Strauss' „Salome". Doch unser Orchesterraum fasst kaum 50 Mann und „Salome" verlangt ca. 100 Orchesterspieler. Sapienti sat! Martin Frey

HAMBURG: Unser erster historischer Opernzyklus, der sich bei Werken von lediglich historischer Bedeutung erfreulich wenig aufzuhalten beabsichtigt, begann mit einem an Spontini's „Vestalin" unternommenen Wiederbelebungsversuche. Aber alle ärztliche Kunst des neuen Bearbeiters war in diesem Falle vergeblich: Die „Vestalin", so gut konserviert sie manchem auch nach dem Klavierauszug erscheinen mag, ist tot, und etwas anderes als eine abermalige Beglaubigung dieser Tatsache kam denn auch bei unserer Aufführung nicht heraus. Vergeblich wies man des langen und breiten auf die Hochschätzung hin, die einst Richard Wagner Spontini und seinen Werken entgegengebracht hatte — wobei man übrigens ausser acht liess, dass derselbe Wagner in „Oper und Drama" Spontini als pedantisch und nüchtern abtut; vergeblich hatte Kapellmeister Stransky sich die Mühe gemacht, an die Stelle der alten und miserablen Übersetzung, die sich im Schneiderschen Klavierauszug befindet, eine neue, besser gemeinte und zum Teil auch besser gelungene zu bringen; vergeblich hatte man in dem Ganzen recht ergiebig gestrichen: es half alles nichts. Das Publikum langweilte sich massios und das konnte man ihm auch nicht verdenken. Denn ausser einigen packenden theatralischen Situationen, denen Spontini zudem reichlich hilflos gegenübersteht, enthält das Werk nichts, das auf uns noch Eindruck zu machen fähig wäre. Die vielgepriesenen dramatischen Rezitative Spontini's vor allem entpuppten sich als dauernde Pausen innerhalb der musikalischen Entwicklung, als vollkommen nichtssagende und psysiognomielose Notbrücken. Einige geschlossene Nummern des zweiten Aktes, des relativ besten der Oper, interessierten mehr, weil man in ihnen die Vorbilder für manchen orchestralen und sonstigen Effekt der grossen Oper Rossini's und Meyerbeers entdecken konnte. Zu allem Unglück hatte man die Titelrolle, in der einst eine Schröder-Devrient die Menge an die Oper Spontini's fesselte, bei uns einer Anfängerin, Frl. Kühnel, anvertraut, die in ihr, wo es keinerlei Tradition, keine berühmten Beispiele und wahrscheinlich auch nur knappe Proben gab, versagen musste, und auch eigentlich gründlich versagte. Am Talent der Dame und daran, dass dieses uns später vielleicht noch zustatten kommen wird, brauchte man ja nicht gerade zu zweifeln; aber für den Abend war sie doch eine Gefahr, in die man sich nicht ungestraft begeben hatte. Als weitere Neu-

einstudierungen gab es Auber's „Carlo Broschi", ebenfalls in nicht hinreichender Besetzung der Hauptrollen und, unter Gustav Brecher eine ganz prachtvolle, ungestrichene Aufführung des „Siegfried", die in allen Teilen die stärkste Wirkung hinterliess. Was wir an Brecher haben und hoffentlich noch lange behalten werden, trotzdem es sich von allerlei Ecken begehrlich nach seinem Besitz regt, bewies die bedeutsame Ensembleleistung dieses Abends wiederum urbi et orbi. Unter den Mitwirkenden auf der Bühne ragten besonders hervor Birrenkoven als Siegfried, v. Scheidt als Alberich und Frau Beuer als Brünnhilde. Als Ehrengast leistete sich unser Stadttheater einen ganz Grossen: Caruso. Er sang auch hier den Herzog in „Rigoletto" und den José mit tatsächlich beispiellosem Erfolge. Und bei diesem Triumphe des genialen Künstlers braucht die Kritik nicht grollend abseits zu stehen; Caruso ist wirklich nicht nur ein Phänomen der Natur, nicht nur ein Gesangsvirtuose von höchster Kultur und der Besitzer der schönsten männlichen Stimme, die man je gehört zu haben sich erinnert. Er ist ein ganzer Kerl. Ein Künstler durch und durch, der seine immense Technik durchaus durchgeistigt hat und sie dramatischen Zielen dienstbar macht. Das konnte er zumal in der Partie des José zeigen; da vergass man überhaupt, dass ein mit 10000 Mk. pro Abend bezahlter Tenorist auf der Bühne stand, man vergass die protzenhafte Umgebung dieser teuren Darstellung, man vergass überhaupt seinen Beruf und erlebte nur noch die Tragik einer ergreifend gesteigerten Gestalt. Dass Caruso im nächsten Jahr zu uns zurückkehrt und uns dann auch seinen Rhadamès nicht vorenthält, ist eine gesicherte, schöne Hoffnung, die uns jetzt schon freudig stimmt. Und den Dank, den das Hamburger Publikum dem Privatunternehmen eines nur bescheiden subventionierten privaten Theaters für die Vermittlung des Caruso-Gastspieles schuldet, soll man nicht gering achten, weil schliesslich dabei auch ein Geschäft gemacht wurde. Denn das war zunächst bei den Preisen von 25 Mark für einen Platz doch recht reichlich. Auf Engagement gastierte als Beckmesser Herr Strickrodt aus Elberfeld. Absolute Unmöglichkeit. Nicht nur für uns, sondern überhaupt. Wenigstens in dieser Rolle. Heinrich Chevalley

KÖLN: Im Neuen Stadttheater zeitigte Otto Lohse mit seiner ausgezeichneten Interpretierung der Nibelungen-Tetralogie einen grossen Erfolg. Die hervorragendsten solistischen Leistungen boten Alice Guszalewicz als Brünnhilden-Vertreterin und Ejnar Forchhammer (Frankfurt) als Loge, Siegmund und Siegfried. Eine gesanglich vortreffliche und darstellerisch sehr interessierende Carmen führte uns die in Paris wirkende Spanierin Maria Gay vor. Paul Hiller

MANNHEIM: Unter der neuen Intendanz Karl Hagemanns und unter den beiden Hofkapellmeistern Camillo Hildebrand und Hermann Kutzschbach, dem Nachfolger Willibald Kählers, befleissigt sich unser Hoftheater eines intensiven und erspriesslichen Schaffens. Unter Hildebrands Leitung kam als Novität d'Albert's „Flauto solo" mit der neu einstudierten „Abreise" desselben Autors sehr anerkennenswert zur Aufführung. Die Novität, von Gebrath hübsch inszeniert, errang ganz besonderen Erfolg mit Beling-Schäfer, Basil, Fenten, Kromer und Vogelstrom in den Hauptrollen. Kutzschbach hat sich in Werken von Mozart, Beethoven und Wagner als hochbegabter und feinsinniger Operndirigent eingeführt, einen ungewöhnlich starken Erfolg errang er mit seiner ersten Novität, der Strauss'schen „Salome". Das schwierige Werk war glänzend einstudiert und vom Intendanten grosszügig inszeniert. Signe v. Rappe gab die Salome, Carlèn den Herodes, Basil den Jochanaan; Solisten und Orchester boten Hervorragendes. Das Drama fand hier eine so glänzende Aufnahme wie lange kein anderes Werk. Eine vorzügliche Tristan-Aufführung mit Margarete Brandes und Carlèn, desgleichen eine durch und durch feinsinnig ausgearbeitete

Vorstellung von „Fidelio“ und „Lohengrin“ gaben Kutzschbach Gelegenheit, sich als vortrefflichen Orchesterleiter zu zeigen. K. Eschmann

MOSKAU: Das Kaiserliche „Grosse Theater“ hat die Saison mit Tschaikowsky's Ballet „Der Schwanensee“ eröffnet. Die darauf folgenden Opernaufführungen waren schwach. Das Orchester spielte unsicher und matt, seinen geistvollen Leiter Rachmaninoff vermissend, der sich zurückgezogen hat. Fedoroff ersetzt inzwischen Herrn Suk, der die Orchesterleitung zu übernehmen hat. Schaljapin und Neschdanowa glänzen wieder als Stars. — Die Künstlervereinigung Solodownikoff neigt mehr zur russischen Oper („Sadko“, „Borris“, „Godunoff“, „Nero“). Doch ist als Neueinstudierung Rossini's „Wilhelm Tell“ angemeldet. Von den Sängern sind Fr. Eichenwald und Sekar-Roschansky hervorzuheben. — Die Privatoper des Herrn Zimin bringt eine reiche Auswahl von ausländischen Opern. Bisher wurde „Poète Clement Marot“ von Messager aufgeführt; in Vorbereitung befindet sich Hirschmanns „Roland“. Von dem Ensemble sind besonders die Schwestern Christmann und Fr. Petrowa rühmenswert zu nennen. Das Orchester leitet Palitzin sicher und einsichtsvoll. — Als drittes neues Privatunternehmen ist die Opéra Comique zu nennen. „Le Caïd“ (Thomas), „Don Quixote“ (Kienzl), Phryné“ (Saint-Saëns) stehen auf dem Repertoire. Die Direktion hat frische, jugendliche Kräfte gewonnen; musikalische Leiter sind Barbini und Otzez. Das ganze Ensemble macht einen vorteilhaften Eindruck und verspricht Gutes. — Auch zwei Volkstheater wirken erfolgreich, wenngleich die Wahl der Opern nicht zweckentsprechend zu nennen ist. „Afrikanerin“ und „Faust“ sind für ein wenig gebildetes Publikum, das erst allmählich durch gute leichte Musik zu einem höheren Kunstverständnis erzogen werden soll, zu komplizierte Werke.

E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Den Reigen der Novitäten eröffnete im Königl. Hof- und Nationaltheater Eugen d'Albert's musikalisches Lustspiel „Flauto Solo“. In dem Textbuch Hans von Wolzogens wird jenes launige Vorkommnis aus dem Leben des nachmaligen Königs Friedrich des Grossen in Rheinsberg, das dieser seinem Flötisten Quantz sogar selbst erzählt haben soll, nicht ohne Geschick ausgesponnen. Der derbe Witz mit dem „Schweinekanon“ für sechs Fagotte (sc. porchi) und dem über Nacht dazu gekommenen Ferkelchen (flauto solo) wird hier tiefer gefasst und zum Anlass eines Waffengangs zwischen deutscher und italienischer Musik, aus dem sein Urheber, der Deutsche Pepusch als Sieger hervorgeht. Der Gedanke ist hübsch, liesse sich aber noch ernsthafter, wirksamer durchführen, als es dem Dichter gelungen ist. Eine niedliche Liebesgeschichte, die den guten Pepusch selber angeht, bildet die unvermeidliche Folie, zugleich — was sonst nicht der Fall zu sein pflegt — eine Quelle des Humors, denn die „Tirolerin“ Peppita ist die lustige Person des Stückes und regaliert die ganze Hofgesellschaft, den Fürsten mit inbegriffen, mit Schnadahüpfeln, dass es eine Freude ist. Wenn nicht die Tirolerin, so wären doch die Schnadahüpfeln für den Kreis des jungen Kronprinzen historisch nichts unmögliches; in dessen Aufzeichnungen sind richtige „Gstanzln“, wohl Bekanntschaften aus der österreichischen Armee, gefunden worden. Historische Treue und dichterische Phantasie sind also hier recht wunderlich durcheinander gemischt; aber noch wunderlicher ist, dass der Verfasser des „Flauto solo“ die ganze Fabel an den Hof eines Fürsten Soundso verlegt und bis auf den Pepusch die Originale verwischt. Warum? Die Antwort, auf die man in München geraten hat, ist zu spassig, als das man sie ernst nehmen könnte. Oder doch nicht? In dieser Halbheit, in diesem Versteckenspielen liegt der Hauptmangel des Gedichtes. Historische Stoffe verlangen eine gewisse rücksichtslose Aufrichtigkeit, bei aller dichterischen Freiheit; nichts verstimmt mehr, als falsch angebrachte Pseudonymität oder Abschwächung der originalen Charaktere. Gerade darin

hat der Dichter am schwersten gesündigt; den jungen Kronprinz und seinen Vater, deren Eigenarten auch diesseits der Donau recht gut bekannt sind, schildert er wahrheitswidrig als Sonderlinge; den einen als faden Elegant, den anderen als bärbeissigen Tyrannen, als „Operettenferschten", wie sie im Buch stehen. Es ist also wieder die Berührung mit der Musiquette, die auch diesem „musikalischen Lustspiel" zum Unheil ausschlug, der ewige Streit zwischen gewöhnlicher Posse und wirklicher Komik, die ganze Charakterlosigkeit, die das moderne „höhere" Singspiel vergiftet. Diese Sentenz passt leider Wort für Wort auch auf d'Albert's Musik. Der Stoff gehört zu den sogenannten musikalischen, nicht in dem Sinne wie Berlioz einmal von Gounod's „Sappho" meint, aber darum doch kaum zu den ganz ungefährlichen. Was den Komponisten zu diesem Stoff hingezogen haben mag, die im historischen Verstande recht reizvolle Gegenüberstellung deutscher und italienischer Art, ist eben auch das Gefährliche an dem Buch; es kann dazu verleiten, den musikalischen Stil vergangener Zeiten notengetreu zu kopieren und so mit dem eigenen modernen Gewissen in Kollision zu bringen. Wenn Wagner in den „Meistersingern" das Zeitkolorit so wunderbar getroffen hat, so lag das nicht etwa an einer getreuen Nachahmung musikalischer Ausdrucksformen des 16. Jahrhunderts, — keine Oper könnte darin anachronistischer sein, — als vielmehr in einem wahrhaft genialen Charakterisierungsvermögen, das auf fremde, archaistische Elemente füglich verzichten konnte. „Flauto solo" hat bewiesen, dass d'Albert kein Genie ist. Er ist der Versuchung und ihrer Gefahr erlegen; um es kurz zu sagen, seine Musik hat vor lauter Stilen keinen Stil: Schnadahüpfeln, die altitalienische Aria, der robuste „Schweinekanon", ein klassisches Menuett, ein zünftiger „Weanerischer" und hinten und vorn und dazwischen hinein das Pathos der modernen Bühnensprache. d'Albert ist ein sehr begabter, sehr kenntnisreicher und sehr feinsinniger Komponist, wenn er will. Seine „Abreise" darf man nicht vergessen; sie steht unendlich höher; sie hat Charakter; sie ist ein wirkliches Lustspiel. Den gewandten Bühnenpraktiker verleugnet seine Feder im „Flauto solo" nicht; leicht und sicher gleitet sie dahin und hält die witzigen Szenen oft mit treffenden Strichen fest; aber es sind nur lichte Augenblicke, die uns die stilistischen Gewaltsamkeiten nur um so unangenehmer empfinden lassen. — Die Aufführung — es war die erste Wiederholung, die wir hörten — war bis auf einige recht grobe Schnitzer der Regie hübsch vorbereitet. Bauberger gab den Pepusch, Frau Bosetti die Peppita, Geis den Maëstro, ein vortreffliches Ensemble, das freundlichen Beifall fand. Theodor Kroyer

NÜRNBERG: Die Kräfte, die unsere Oper in diesem Winter tragen sollen, sind die alten und meist bewährten geblieben; ein lyrischer Bariton hat sich vielversprechend hinzugesellt, Herr Hansen. Dagegen ist der erste Leiter, Kapellmeister Paul Ottenheimer, an das Prager Landestheater abgerufen worden. Für uns ist diese grosse, ehrgeizige und energievolle Kraft zu früh fortgegangen. In den noch nicht genügend routinierten Händen des „neuen Herrn", Cortolezis, kam der nicht gekittete Bau unseres Ensembles beträchtlich ins Wanken, so dass der junge Dirigent selber um seine Entlassung nachgesucht hat, um zunächst bei grösseren Meistern die Technik und die widerspruchslose Sicherheit sich anzueignen, die gerade der Opernkapellmeister, und sei es der begabteste, anlernen muss. Mehrere Salomeaufführungen haben erwiesen, dass in Herrn Cortolezis das Zeug zu einem guten Dirigenten wohl steckt. Dr. Kunwald ist sein Nachfolger; man sieht seinen Leistungen mit Spannung entgegen. Dr. Flatau

RIGA: Unter der Regie des Direktors Leo Stein wurde unsere Saison mit einer Lohengrin-Vorstellung eröffnet, die aber leider durchaus nicht den künstlerischen Anforderungen genügte, die man an die Wiedergabe eines Wagnerschen Werkes stellen durfte. Seit vielen Jahren haben wir keine derart unvollkommene Aufführung erlebt, wie die unter der Bühnenleitung von Leo Stein. Er beherrschte das Werk in keiner

Weise, weder in dramatischem, noch in musikalischem Sinne, und traf Anordnungen auf der Szene, die dem dramatischen Geist des Dramas direkt zuwiderliefen. Auch die gleichfalls den Händen des Herrn Stein anvertrauten Werke „Der fliegende Holländer" und Wolzogen-d'Alberts entzückendes musikalisches Lustspiel „Flauto-Solo" — zusammengekoppelt, man höre! mit der abgestandenen Operette „Die kleinen Lämmer" — waren in der Hauptsache, infolge einer dem inneren Gehalt der Schöpfungen zu wenig entgegenkommenden Regie, mehr oder minder in Frage gestellt. Was das Männerensemble unserer Oper anbetrifft, so haben wir manch gute Kraft verloren, ohne einen entsprechenden Ersatz dafür gewonnen zu haben. Carl Waack

WIEN: In der Wiener Volksoper ist ein neu eingerichteter „Don Juan" herausgekommen. Neu ausgestattet, mit szenischen Neuerungen, mit einem neu bearbeiteten Text versehen. Die Dekorationen sind hübsch, wenn auch nicht gerade vornehm; die Änderungen in der Szene, hauptsächlich auf Einschränkung des Szenenwechsels abzielend, sind keine einwandfreien; die Übersetzung bringt ein Gemenge von Rochlitz, Gugler, Levi mit allem Misslichen solcher eklektischer Arbeiten. Ob nicht schon die Kosten so anspruchsvollen äusseren Apparates erspriesslicher auf Gewinnung oder Vervollständigung eines besseren Personals zu verwenden wären? Die Volksoper, ursprünglich bestimmt, volkstümliche, leicht aufführbare Opernmusik zu bieten, spielt heute mit unzureichenden Mitteln zweites Hofoperntheater. Zweifellos ist in Wien das Bedürfnis nach einer zweiten Opernbühne vorhanden, die weitere Schichten des Publikums zu billigen Preisen mit Ware versorgt; aber unerlässlich ist ein gewisses Niveau der Leistungen, auf das eine Stadt mit den Traditionen Wiens, ohne Unterschied des Bezirkes, nicht verzichten kann. Gegen dieses Gebot hat das Währinger Opernunternehmen lange gefehlt, und eine allzu geflissentliche Förderung, ein hitzig anpreisendes Wohlwollen in der Presse hat unseres Erachtens der Sache mehr geschadet als genützt. Kam der Unbefangene zeitweise in das gerühmte Theater, so staunte er — nicht eben angenehm — über die Unverlässlichkeit des Orchesters, über den trübseligen Chor, über diese unmöglichen Tenöre und Bässe in ersten Partieen. Heuer steht es etwas besser um das Ensemble, wie die „Don Juan" Aufführung gezeigt hat, wenn auch noch lange nicht gut. Unbedingt sind die Bemühungen der Volksoper um Mozart zu rühmen. Es ist nur erfreulich, wenn der steinerne Gouverneur von seinem stolzen Sockel in der inneren Stadt steigt und das Publikum am Gürtel besucht. Dr. Julius Korngold

ZÜRICH: Wie allenthalben, wo es Geld- und Kunstverhältnisse mit sich bringen, dass man jede Spielzeit mit einer neuen Reihe von gesanglichen Werten beginnen muss, erscheinen auch hier zu Beginn der Spielzeit neue Namen. Nicht immer aber werden Publikum, Theaterleitung und Presse von dieser Abwechslung behaupten können, dass sie ihrer nach einem geflügelten Worte pflichtmässigen Eigenschaft der Erfreulichkeit nachkomme. Lichtpunkte waren die drei Offenbachschen Damenfiguren aus „Hoffmanns Erzählungen" in der gesanglichen Darstellung des Fräuleins Revy aus Berlin, einer Sängerin, die gleichzeitig Künstlerin ist, waren weiter eine Selica („Afrikanerin") des Fräulein von Florentin, der neuen Inhaberin des dramatischen Fachs, mit der man einen guten Tausch für das nach Elberfeld scheidende Fräulein von Sekrenyessy gemacht hat, waren durchweg Dvořáks in Opernform gegebenen Einfälle, die unter dem Namen „Dickschädel" bekannt sind, ausser dieser wohlgeratenen Aufführung die eröffnende „Afrikanerin" von Meyerbeer und Verdi's „Rigoletto", der durch Bockholts gesangliches und darstellerisches Mühen und Gelingen um die Titelrolle zu einer gerundeten Vorstellung gedieh. Ein neuer lyrischer Tenor mit wenig Beweglichkeit in Spiel und Haltung, Herr Runkel, als Tonio („Regimentstochter"), ein Bassist Namens Schanzer und auch ein Heldentenor italienischer Abkunft, Bernardi geheissen, sind Beweise, dass sich auf

den Bühnen Wagners scheinbar veraltete Anschauungen über den Zusammenhang von Spiel und Gesang, wie überhaupt über Bühnenkunst immer noch nicht einleben wollen. Dafür war Bernardi's Herzog im „Rigoletto" eine freilich auf der mehr germanischen Zürcher Opernbühne etwas ungünstig in Wirkung gesetzte Gesangsleistung und der Severus in der „Norma" eine entsprechend zu messende Tat. Reifende Sangeskunst und vornehme Auffassung zeigte als Vertreterin der Titelrolle im gleichen Werk Fräulein Zoder, die Mitinhaberin des dramatischen Fachs, während man sich über die gesanglich ungeratene Regimentstochter des Fräulein Holms, einer recht talentvollen Soubrette mit quecksilbernem Temperament, aber geringerer Eignung für verzierungsreiche Partieen etwas aufgehalten hat. Dr. Hermann Kesser

KONZERT

AMSTERDAM: Das Konzerttreiben ist bereits im vollen Gange und verspricht so lebhaft zu werden wie noch nie. Das Konzertgebouw zeigt eine Reihe von Abonnement-Konzerten an und brachte als ersten Solisten Pablo Casals, der zwei neue Werke von Emanuel Moor einführte: das zweite Cellokonzert und Improvisationen über ein eigenes Thema. Trotz glänzender Wiedergabe fanden diese jedoch beim Publikum keine Gegenliebe. — Ludwig Wüllner, wie stets mustergültig begleitet von Coenraad V. Bos, fand wiederum warme Aufnahme und blieb seiner Gepflogenheit, neue interessante Komponisten zu fördern, treu. Auf seinem Programm standen gemütvolle Lieder von Anna Cramer (Manuskript), Curt Schindler und ein grosser Liederzyklus von Constanz Berneker „Weltuntergangs Erwartung" (Dichtung von Felix Dahn), ebenfalls Manuskript. — Busoni gab drei interessante Klavierabende, Emile Bosquet deren zwei, Julia Culp fand ihr beifallsfreudiges, jedoch nicht mehr so zahlreiches Publikum. — Als Schachzug gegenüber den Konzerten des Amsterdamer Orchesters im Haag wird das Residenz-Orchester eine Reihe vielversprechender Konzerte im Amsterdamer Stadttheater geben mit Solisten ersten Ranges und den Dirigenten Kes, Weingartner, Viotta, Pierné und Stavenhagen. Hierzu tritt noch eine Flut von Einzelkonzerten als da sind Klavier-, Lieder-, Kammermusik- usw. Abende — wir nähern uns ganz bedenklich Berliner Verhältnissen. Hans Augustin

BERLIN: Nachdem am Schluss der vergangenen Musiksaison viel von dem unwiderruflich definitiven Niederlegen des Taktstockes von seiten Weingartners die Rede gewesen war, erschien zu Beginn dieses Winters der beliebte Dirigent zur Freude der Kapelle wie der Konzertbesucher doch wieder auf der Bühne des Opernhauses, um in der ersten Symphoniesoirée der Königlichen Kapelle die Oberon-Ouvertüre, Haydn's c-moll Symphonie mit dem Cello-Solo im Seitensatz des Scherzo, das Brandenburgische Konzert in G-dur von Bach und Beethovens erste Symphonie zu dirigieren. Weingartner hat einsehen müssen, dass die von ihm geschaffenen Verhältnisse mächtiger waren, als seine offenbar launisch wechselnden Wünsche: auf sein Drängen wurde der Kontrakt mit der Königlichen Kapelle auf eine lange Reihe von Jahren fest abgeschlossen; dann wider Vermuten wünschte er aus dem Kontrakt gänzlich gelöst zu werden. Diesem Verlangen gegenüber hat der ausschlaggebende Wille des Kaisers sein Veto eingelegt und die Einwilligung zur Lösung des Kontrakts versagt. So musste denn Weingartner zurückkehren, aber er tat es offenbar recht widerwillig; an diesem Abend war von dem Temperament, der geistvollen Auffassung wie sonst wenig zu spüren. Nur im Finale des Bachschen Konzertes belebte sich der Dirigent, das Streichorchester klang hier ganz herrlich. — Das Lamoureux-Orchester unter Camille Chevillard war in diesem Winter, wo es in der Philharmonie spielte, besser postiert als vor zwei Jahren, wo in der schlechten

Akustik des Hochschulsaales seine guten Eigenschaften nicht zur Geltung kommen konnten. Das Programm enthielt Schumanns Manfred-Ouvertüre, Mozarts g-moll Symphonie, den „Totentanz“ von Saint-Saëns, Liszts „Préludes“ und den „Römischen Karneval“ von Berlioz, ausserdem die Schlussszene aus der Walküre, in der ein Pariser Bariton mit einer herrlichen, weit ausgiebigen Stimme, Herr de la Cruz-Frölich, die Partie des Wotan prachtvoll zur Geltung brachte. Von hervorragender Schönheit des Klanges sind in dem französischen Orchester die Gruppe der Holzblasinstrumente. Der Dirigent entwickelt viel Temperament; auf exakte Phrasierung legt er besonders Gewicht. Der Beifall des Publikums lohnte die Leistung der französischen Künstler nach jeder Nummer, am lebhaftesten war er nach Saint-Saëns' „Totentanz“. — Mitten hinein in das Werkeltagstreiben der hochflutenden Musiksaison, wo so unglaublich viel Unbedeutendes und Überflüssiges sich vordrängt, trat dann fast unvermittelt in der breiten Fülle seiner Schaffenskraft die Gestalt eines ganz Grossen, vor dem sich alles in Ehrfurcht neigt: Georg Friedrich Händel. Auf Anregung des Grafen Bolko von Hochberg waren im Frühjahr einflussreiche Männer in Berlin zusammengetreten und hatten für den Herbst ein Händelfest als Pendant gegen das vor einigen Jahren stattgefundene Bachfest beschlossen; schnell einigte man sich über die Auswahl der aufzuführenden Werke, und so bekamen wir denn an den drei aufeinanderfolgenden Abenden des 25., 26. und 27. Oktober „Israël in Egypten“ (Siegfried Ochs mit seinem philharmonischen Chor in der Philharmonie), die Cäcilienode, eine Reihe Arien und Instrumentalwerke (Joachim mit dem Hochschulchor im Saal der Königlichen Hochschule) und den „Belsazar“ (Georg Schumann mit der Singakademie) zu hören; eine Kammermusik-Matinée mit Joachim als Mittelpunkt bildete den Schluss des Festes Die wuchtige Grösse im Aufbau der Chorsätze, daneben die charakteristische Tonmalerei im Detail trat mit „Israël in Egypten“ am evidentesten hervor, und Siegfried Ochs konnte sich kaum genug tun im Ausarbeiten der dynamischen Schattierungen vom zartesten pp bis zum überwältigenden ff, im Ab- und Anschwellen der Chormassen. Prachtvoll sangen Paul Knüpfer und Putnam Griswald das berühmte Männerduett „Der Herr ist der starke Held“, Emilie Herzog imponierte wieder durch Stilsicherheit und Gestaltungskraft; der Alt war durch Agnes Hermann, der Tenor durch Felix Senius wirkungsvoll besetzt. Bei der Ausführung der Cäcilienode erfreute der Chor der Hochschule durch blühende Fülle des Tones trotz der nicht starken Anzahl der Sänger. Auch hier zeigte sich Emilie Herzog namentlich in der Arie mit obligater Trompete als eine Sängerin ersten Ranges. Johannes Messchaert sang mit bewunderungswerter Meisterschaft eine herrliche Arie (F-dur) aus „Ezio“, Frau de Haan-Manifarges eine Arie aus dem „Herakles“. Als Gesangskünstler trat Felix Senius diesen Abend vorteilhafter hervor als am Abend vorher; seine Atemökonomie, seine Kunst, im Händelschen Stil zu phrasieren, ist wirklich erstaunlich. Ein Orgelkonzert in g-moll mit Streicherbegleitung, die Ouvertüre zur Oper „Agrippina“ und das Concerto grosso (h-moll) für Streichorchester füllte das Programm des zweiten Abends. Höchst interessant war die Ausstellung eines bisher ziemlich unbekannt gebliebenen Porträts Meister Händels, das ein Kunstfreund aus Bonn für dies Fest zur Freude der Konzertbesucher eingeschickt hatte: Händel ohne Allongeperücke im roten Haushabit steht neben dem Klavicimbel, vor sich einen Stoss Noten aufgestapelt. Unsre Singakademie, der eine stetige liebevolle Pflege der Händelschen Chorwerke nachzurühmen ist, zeigte sich in der Aufführung des „Belsazar“ auch unter Georg Schumanns Leitung vollständig sicher im geistigen Besitz dieser Musik. In solch einem Chore, wie „Zurück, o Herr, nimm dies Gebot“, entfaltete die Sängerschar eine wahrhaft packende ernste Schönheit des Klanges, auch in den lebhaft bewegteren Chören gesunde Kraft und Frische der Auffassung. Die Solopartieen, die in dem Werke breiten

Raum beanspruchen, waren im Tenor und Bass von den Herren Senius und Meschaert besser besetzt als in den Damenstimmen. Bella Alten (Sopran) und Agnes Hermann (Alt) sangen nicht immer rein, besser klang, was Frau de Haan-Manifarges anvertraut war. Zuverlässig wie stets waren unsre Philharmoniker. Erfreulicherweise hatte sich das Publikum zahlreich eingefunden, selbst die Wiederholung des „Belsazar" acht Tage später fand vor ausverkauftem Hause statt. — Das zweite Nikisch-Konzert brachte Bruckners achte Symphonie in c-moll. Der Dirigent hatte sich mit dem Werke ersichtlich besondere Mühe gegeben, es kam in vollendeter Klangschönheit zu überwältigender Wirkung. Das Publikum hat diesen Abend zu Bruckners Musik ein intimeres Verhältnis gewonnen wie je zuvor: nach dem Scherzo, dem Adagio brauste ein Beifall durch den vollen Saal wie nur nach Lieblingswerken. Ist es mir doch selbst so gegangen, dass über den Schönheiten dieser Partitur alle Bedenken gegen die Art des Brucknerschen Satzbaues in nichts hinschwanden. Wer Töne, nein, Gedanken wie zu Anfang dieses Adagio hinzustellen vermag, wer Gegensätze wie in diesem Scherzo aufzubauen weiss, der gehört zu den Genies, zu denen man hinaufschaut, die man nicht kritisiert. Die Philharmoniker haben das Werk hinreissend schön gespielt. Mischa Elman, der das Tschaikowskysche Violin-Konzert vortrug, ist ja technisch nachgerade so weit entwickelt, dass es für ihn keine Schwierigkeiten mehr gibt, aber der durch alle Konzertsäle Europas und Amerikas gehetzte Knabe fängt an, blasiert zu spielen. Wenn er eine einfache melodische Phrase zu geben hat, verrenkt er den Rhythmus so ins Unnatürliche hinein, dass man des Spielers nicht froh wird. Webers Oberon-Ouvertüre bildete den Schluss des Abends. — Herr Dillmann hat sich aus Wagners Partituren einige Partieen für sein technisches Können auf dem Flügel zurechtgelegt und glaubt, seinen Hörern durch Kraft der Suggestion die szenischen Hergänge mit dem Orchesterklange vor die Seele zaubern zu können. Was ich hörte, war zum Teil recht geschickt arrangiert und auch gespielt, zum Teil aber auch wieder gänzlich verfehlt. Für einen Grosstädter, der die Wagnerschen Werke oft recht gut aufführen hört, dem die Wagner-Abende des philharmonischen Orchesters offen stehen, bietet Herr Dillmann wirklich nichts mit seiner Klavierspielerei, das ihn fesseln könnte; er soll damit lieber in kleine Städte gehen. Und sein Konzertgenosse, Dr. Briesemeister, der zwischen den Klavierimprovisationen Gruppen von Hugo Wolfschen Liedern sang, sollte das auch nicht tun. Sein unselig quäkendes Organ eignet sich durchaus nicht für den Liedergesang; es tat einem ordentlich wehe, Hugo Wolf so zu hören. — Tilly Koenen erreicht, wenn sie einen grossen Schubert singt, mit ihrem herrlichen Organ auch packende Wirkungen, aber ihre Programme leiden nach wie vor unter dem geschmacklosen Durcheinander von wertloser und wertvoller Musik. Wer mag ihr wohl die malayischen Lieder arrangiert haben, von denen sie sogar manches zu wiederholen genötigt wurde? — Anna Stephan hatte an ihrem Liederabend eine grössere Anzahl Lieder von Hermann Drechsler zwischen Brahms und Robert Franz gesetzt. Was ich davon gehört habe, empfahl sich durch liebevolles Ausdeuten des Dichterwortes in der Begleitung und sinngemässe Deklamation. Aber melodisch bedeutsam schien mir nichts. Vielleicht würde bei wärmerem Vortrag diese Musik besser wirken, denn die Sängerin trägt wirklich ganz temperamentlos vor. E. E. Taubert

Die neu begründete Kammermusikvereinigung der Königl. Kapelle, die aus den Herren Ad. Gülzow (1. Viol.), Cavallery (2. Viol.), Freund (Bratsche), Treff (Violoncell), G. Krüger (Bass), Prill (Flöte), Flemming (Oboe), Kohl (Klarinette), Gütter (Fagott), Rembt (Horn) und dem Pianisten Arthur Egidi besteht, ehrte das Andenken des vor 100 Jahren gefallenen Prinzen Louis Ferdinand von Preussen durch Vorführung von dessen gediegenem Klavierquintett op. 1 und brachte ausserdem Händels bekanntes

Oboekonzert, Beethovens vergnügliches Jugendtrio für Klavier, Flöte und Fagott, sowie ein Oktett von Hugo Kaun für Streich- und Blasinstrumente vortrefflich zur Aufführung. Letzteres für Berlin neues Werk ist eine beachtenswerte symphonische Dichtung, ein durch häufigen Tempowechsel sehr abwechslungsreiches Tongemälde, das auf schwere innere Kämpfe, Todesfälle und Kummer hinweist, doch auch sonnige Ausblicke enthält. — Der begabte, aber noch gar zu sehr akademisch-konservativ angehauchte junge Komponist Richard Rössler gab einen Kompositionsabend, in dem er mit einer Phantasie für Klavier op. 8, einer Sonate für Klavier und Flöte op. 15 und einem Sextett für Violine, Viola, Violoncello, Klarinette, Horn und Klavier op. 16 aufwartete; die gewählte Reihenfolge war insofern sehr glücklich, als immer eine Steigerung des Eindrucks erzielt wurde; in dem Sextett ist nicht bloss die Arbeit vortrefflich, sondern sind bereits Spuren von grösserer Eigenart bemerkbar. Der Konzertgeber sass am Klavier und erfreute sich der künstlerischen Unterstützung der Herren Klingler (Violine), Rywkind (Bratsche), Lüdemann (Violoncell), Prof. Schubert (Klarinette), Prill (Flöte) und Rüdel (Horn). — Eine gute Übersicht über Händels Kammermusik bot der Abschluss des Händelfestes; am meisten interessierten zwei „Kammerduette", die von Frau Herzog und Frau de Haan-Manifarges, bzw. Prof. Messchaert vortrefflich gesungen wurden. Herrlich begleitete Georg Schumann, der auch sonst noch reichlich Gelegenheit hatte, seine pianistische Meisterschaft zu zeigen. Altmeister Joachim wurde sehr gefeiert; Rob. Hausmann imponierte durch sein Gambenspiel, Prill blies ganz herrlich die Flöte, Herr Müller recht tüchtig die Oboe. Gediegene Soloklaviervorträge bot Marie Bender. Die Auswahl der Kompositionen war so glücklich, dass der Händelschen Kammermusik sicherlich viele neue Freunde gewonnen worden sind. — Nicht weniger als acht Streichquartettvereinigungen liessen sich innerhalb zweier Wochen hören. Das Münchener Streichquartett erzielte einen grossen Erfolg mit dem Quartett von Max Schillings, das dieser 1887 komponiert, aber eben erst veröffentlicht hat. Bewunderungswert ist die geistige Reife des damals erst 19jährigen Komponisten; sein Werk wird sicherlich starke Verbreitung finden. — Das Halir-Quartett spielte in seinem ersten populären Konzert zwischen Mozart und Haydn das a-moll Konzert von Brahms mit grossem Erfolg. — Das Holländische Streichquartett führte uns das a-moll Streichquartett von Juon op. 29 und mit Ary van Leuven das Flötenquintett von Brandts-Buys erstmalig vor; zwischen beiden Werken kam das hier vor vier Jahren schon einmal im Tonkünstlerverein aufgeführte Streichsextett „Verklärte Nacht" (nach Dehmel) von Arnold Schönberg zum Vortrag, ein in vieler Hinsicht geniales Werk, ausgezeichnet durch Stimmungsmalerei, auf jeden Fall die Probe eines starken, freilich noch der Abklärung bedürfenden Talents. — Das Brüsseler Quartett erzielte mit Beethovens op. 130 und 132 einen Erfolg, der sonst kaum einem Streichquartett beschieden ist. — Das Dessau-Quartett hob ein Manuskript-Quartett in cis-moll von E. N. von Reznicek aus der Taufe, dessen Mittelsätze besonderes Interesse erweckten, auch schöne Klangwirkungen enthielten. — Das Damenstreichquartett Wietrowetz, Drews, Erna Schulz und Eugenie Stoltz steht in seinen Darbietungen, die sich freilich allzusehr auf die Klassiker beschränken, dem Halirquartett nicht nach; in Schuberts C-dur Quintett unterstützte Robert Hausmann die Künstlerinnen aufs beste. — Das Sevčik-Quartett der Herren Schotsky, Prochaska, Moravec und Wáska bekräftigte seinen im Vorjahre hier erworbenen Ruf; mit der sehr temperamentvollen Pianistin Marie Timoni-Bettelheim spielten die trefflichen jungen Künstler das interessante Klavierquintett op. 12 des reichbegabten jungen tschechischen Komponisten Vit. Novak, als dessen wertvollsten Satz wir früher schon die Variationen über ein altböhmisches Minnelied bezeichnet haben. — Das Böhmische Streichquartett, in

dem jetzt die Bratsche durch Georg Herold, den einstigen Führer des Prager Quartetts, ausgezeichnet gespielt wird, brachte nur bekannte Werke: Smetana's „Aus meinem Leben", Brahms' Klavierquintett (mit dem gerade als Brahmsspieler sehr bedeutenden Pianisten Artur Schnabel) und Beethovens C-dur zu Gehör. — Einen ausgezeichneten Klavierspieler lernten wir in Auguste Pierret kennen: einen besonders grossen Genuss verschaffte er uns durch César Francks Symphonische Variationen, in denen er vom philharmonischen Orchester unter Scharrers Leitung vortrefflich unterstützt wurde, und in Stücken von Debussy. — In einem Konzert mit dem philharmonischen Orchester zeigte der Geiger Arrigo Serato, dass er für Bach, Mozart und Beethoven begeistert ist und deren Werke auch trefflich interpretiert. — Carl Halir brachte in einem eigenen Konzert Lalo's Symphonie Espagnole und Joachims bemerkenswertes G-dur Konzert aufs beste zur Geltung und erlebte es, dass Fritz Steinbach, der dabei das philharmonische Orchester dirigierte, für die unvergleichlich schöne Aufführung der c-moll Symphonie von Brahms in einer hier höchst seltenen Weise gefeiert wurde. — Im neuen, noch durch Kinderkrankheiten ziemlich ungemütlichen Mozartsaal spielte der bekannte Geiger Bronislaw Hubermann, der seinen Ruf als zehnjähriger Knabe im Jahre 1894 begründet hat. Mit der Begleitung, die das neue unter Paul Prill stehende Orchester ausführte, konnte er zufrieden sein; sein weicher, schöner Ton fand wieder allgemeine Bewunderung. — Ein solider Geiger ist Willy Lang, der mit dem ziemlich trocken spielenden Pianisten J. P. Dunn konzertierte und auf Verfeinerung seines Tons noch mehr achten müsste. — Theodore Spiering konzertierte nochmals, aber trotz seiner grossen Technik sollte er Ernsts Übertragung von Schuberts „Erlkönig" doch nicht öffentlich spielen. — Paul Elgers versuchte, leider wieder ziemlich erfolglos, sich als Geiger zur Geltung zu bringen. — Rühmen können wir wieder die Geigerin Klara Schwartz, eine Künstlerin, die hoffentlich immer mehr Beachtung findet; ihre Partnerin Annette Petersen empfahl sich durch die künstlerische Behandlung ihres schlanken Soprans. — Für die künstlerische Bedeutung der Geigerin Helene Ferchland-Bornemann spricht entschieden die Tatsache, dass ein Musiker wie Fritz Kauffmann sie begleitete. Sehr erfolgreich brachte die Künstlerin auch das empfehlenswerte Rondo op. 28 No. 4 von Juon zum Vortrag; die mitwirkende Altistin Eva Reinhold sang noch zu verängstigt. — Einen hübschen Erfolg erzielte wieder der amerikanische Tenorist Georges Hamlin mit Liedern von R. Strauss. — Durch Wärme und Verständnis des Vortrags empfahl sich die Altistin Johanna Klapp, deren mächtige Stimme unter der nicht ganz einwandfreien Vokalisation zu leiden hat. Bis auf die etwas schlaffe Rhythmik konnte man an Klaviervorträgen ihrer Partnerin Lilla von Mukulowska Freude haben. — Des norwegischen Komponisten Joh. Selmer und auch des Schweden Hallén (sehr schön: op. 27 Zwiegesang) nahmen sich die Sängerinnen Sophie Koch, Hildur Koch-Schirmer und Brunhilde Koch an; der bekannte Pianist August Schmid-Lindner begleitete die Damen vortrefflich und erzielte mit dankbaren Stücken von Reger grossen Erfolg. Wilh. Altmann

Die letzten pianistischen Leistungen liessen deutlich die alten Gegensätze (oder „Richtungen" wie man will) erkennen. Hier die Musiker, dort die Instrumentalisten. Erstere betrachten das Klavier als Mittel zum Zweck. (Und sie tun's gewiss, weil sie nicht anders können.) Sie kommen von der Musik, vom Ausdruck her. Letztere dagegen nehmen das Klavier lediglich als das, was es ist: als Instrument. Der Musiker folgt dabei mehr dem vokalen Prinzip, der Techniker und Virtuos mehr dem instrumentalen. Kunst oder — Hämmerchen! Was höher zu achten, bedarf wohl keiner Frage. Alfred Reisenauer gehört gewiss zu den ersteren, zu den „Vokalisten". Leider hatte er seinen langsamen Tag. Er spielte zu musikantenhaft, zu deutsch, d. h. zu schwerblütig und dickflüssig. Langsame Tempi sind ein schönes Ding, zumal in der

Hast und Hetz' dieser Tage. Aber Beethoven und Schumann so zu dehnen und in die Länge zu ziehen, ist nicht gerade nötig. Chopin war mir zu derb. Ich vermisse hier das Eingehen auf die Eigenheiten seines Stiles: die leichte Eleganz, das Duftige, Flockige. Hier könnte eine Verschmelzung von künstlerischem Ausdruck und Instrument wohl am Platze sein. — Da ist ferner Elly Ney, jeder Zoll eine Künstlerin. Alles an ihr ist Affekt, seelische Gebärde. Darum ist sie gross (gross nicht im handwerklichen Sinne, sondern in bezug auf den Geist der Musik). Welche Hingabe an den einzelnen Ton in Mozarts Krönungskonzert! Welche Liebe in den Klangschattierungen! Und dann der pompöse Wurf des Beethovenkonzerts (Es-dur), das stolz und rassig angefasst und durchgeführt wurde. Was verschlägt's, ob ein paar „Patzer" mit unterlaufen und die Tatzen daneben schlagen! Wo diese d'Albertsche Note erklingt, gibts alleweil einen grossen Ausdruck. Dess bleib' sie eingedenk. — Desgleichen Teresita Carreño-Tagliapietra. Sie ist ganz der Mutter Kind, im Äusseren wie im Spiel. Das ganze Anfassen des Instrumentes, jene spezifische Energie im Anschlag, die Bravour zumal in den Ecksätzen (cf. Rubinsteinkonzert, Finale) hat sie geerbt. Die Rasse steckt ihr im Blute. Ihr Ton ist nicht so männlich-stark wie der der Mutter, und die Technik natürlich noch nicht von gleicher imponierender Grösse. Dafür ist ihre Musik weicher, die Cantilene biegsamer, einschmeichelnder, süsser. Im Rhythmus liegt noch etwas Verhaltenes, Unbestimmtes. Das Ganze hat etwas Samtenes, Katzenartiges an sich, — durch Jugend und übergrosse Reizsamkeit noch verstärkt. Sie achtete nicht der drei Faktoren konzertanter Wirkungen: der Ruhe, eines raumfüllenden Tones und jener Beschränkung subjektiver Empfindsamkeiten, die nun einmal notwendig ist, wenn man objektiv nicht einer Verzerrung der Linien vorbeugen und ein Verwischen aller Konturen verhindern will. — Dann der Gegensatz: Godowsky-Sauer. Der Wiener Meister spielt mit ausgesuchter Eleganz und Noblesse. Sein Pianismus gehört zu den technischen Vollkommenheiten dieser Welt. Aber die Virtuosität selber zieht die Grenze. Exaktheit und Geschwindigkeit sind bekanntlich für uns keine Ideale. Schon klanglich befriedigt er keineswegs. Der Skalenton ist z. B. sprüngig, trocken, staccatohaft. Der Gesang gemacht und mehr instrumentell als natürlich empfunden. Die Akkorde „im Schlag" hart und eckig genommen, im forte gar häufig roh. Die ganze Technik linear gebildet, ohne die Anmut runder Bewegungen und weicher Kurven. Die Musik kalt, hie und da äusserst affektiert und von „sich" eingenommen, jedenfalls ohne inneren Schwung und Lebenswärme. Der „Carneval" höchst virtuos, etwa in Chopin's Etüdenstil. Im Ausdruck leider nicht von Schumann, sondern von Sauer. Nicht: gesungene Poesieen, lebensvolle charakteristische „Szenen" und „Bilder", zu deutsch: Programmusik, sondern lediglich: instrumentierter „Bechstein". Einzelheiten wiederum entzückten durch feinen Schliff. Manche Formen und „Figuren" graziös und kokett wie Wiener Fayencen. Das Ganze aber (geistig genommen) hohl, verzerrt, gekünstelt, — bis auf den Pedaleffekt am Schluss von „Paganini" (der akustisch übrigens verfehlt; vgl. meine Studie: „Von den Pedalen" im vorigen Heft der „Musik"). Über die Sonate eigner Komposition ist Grund genug zu schweigen. Und doch: ein gewisses Temperament und straffe Energie stellt ihn weit über Leopold Godowsky, von dem mir ebenfalls nichts Günstiges berichtet wurde. Chopin's h-moll Sonate soll leidlich gelungen, die Bearbeitung der „Wanderer-Phantasie" (Schubert) flüssiger und abgerundet sein. Etüden von Scriabine (wie nicht anders zu erwarten) vollendet. Was die „Kontrapunktik" in der neuen Konzertparaphrase über einen Straussschen Walzer, ihren Zweck und ihre Bedeutung anbelangt, so muss die Verantwortung dem Autor allein überlassen bleiben. — Clotilde Kleeberg „spielte" die „Davidsbündler", ohne sie zu gestalten. Seit langem kämpft sie mit Schumann, ohne Gegenliebe zu finden. Der „Beethoven" soll böse gewesen sein. Im kleinen Genre war

sie wie sonst liebenswürdig und von gewinnender Anmut. — Eine Sängerin Helene Elsner-Guttentag hat einen niedlichen hohen Sopran, nichts weniger und nichts mehr.

Rudolf M. Breithaupt

Die Sopranistin Ada Stoer-Lingenfelder singt mit Gefühl und Geschmack; leider hat die Stimme, der es an Kraft gebricht, einen heiseren Beiklang. August Reuss begleitete einige seiner Lieder selbst am Klavier. Während die ersten im Charakter von Wagners Gedichten gehalten sind, zeigt sich in den späteren ausgeprägtere Eigenart. Katherine Ruth Heyman stellte sich als hervorragende Pianistin vor, die durch ihre musikalischen Eigenschaften für sich einnimmt. Sie bewies Gedankenarbeit und Temperament. In noch höherem Grade interessierte Rudolph Ganz. Unterstützt durch glänzende Technik verleiht er den Werken Leben. Dr. Otto Neitzel besprach innerhalb einer Stunde in natürlich sehr gedrängtem Vortrage die gesamte Klaviermusik von Bach bis Liszt, dem er eine recht stattliche Auswahl von Kompositionen folgen liess. In äusserst geistreicher, künstlerisch überlegener Weise spielte er durchaus subjektiv mit klarster Phrasierung. Schade, dass gelegentliches Vorbeigreifen und die nicht völlig einwandfreie Technik den Genuss seiner Leistungen schmälern. Von entschiedenem Talent aber noch geistiger Unreife lässt sich über Elsa Krüger berichten, die das Klavier vorläufig zu viel als Tummelplatz für die Finger zu betrachten scheint. Ungefähr dasselbe kann von der jugendlichen Mary Carrick gesagt werden. Die Sopranistin Margarete Knüpfer debutierte ziemlich erfolgreich in mit Maria Knüpfer-Egli gesungenen Duetten und Einzelliedern. Sie ist eine sympathische, wenn auch nicht bedeutende Sängerin. Nella Thilo hat einen kleinen, niedlichen Koloratur-Sopran; sie könnte nach fleissigen Studien auf der Bühne verwendbar sein. Die mitwirkende Pianistin Marie Mühe darf sich noch nicht öffentlich hören lassen. Erfreulich war das Konzert von Valerie Zitelmann. Zwar besitzt der dunkel gefärbte Sopran keinen sinnlichen Reiz und ist recht klanglos, sie trägt aber mit vielem Verständnis vor und hatte ein ungewöhnlich interessantes Programm aufgestellt. Mit dünnem, jedoch wohlgepflegtem Tenor sang Paul Reimers geschmackvoll, obgleich nicht den Inhalt der Lieder erschöpfend. Ina Guders hübsch klingender Sopran füllt den Konzertsaal nicht aus, sie ist auch lange nicht reif dafür. Das Beste des Konzerts waren die Cellovorträge von Franz Borisch. Er spielt sehr sicher und solide, Bruchs Ave Maria fehlte es aber an Poesie. Agnes Fridrichowicz imponiert nicht nur durch ihren besonders in der Höhe mächtigen Alt, der leider in Mittellage und Tiefe abfällt, sondern durch ihre treffliche Schulung und fesselnde Auffassung. Nicht so bedeutend ist Clothilde Jahn, deren altmässiger Mezzo-Sopran im Affekt zu scharf klingt. Ihre Vortrags-Absichten sind richtig, aber zu massiv. Der Baritonist Willy Vassen konnte den von ihm gewählten anspruchsvollen Liedern nicht im geringsten gerecht werden. Die Schwestern Käthe und Maria Heumann legen es leider nur auf die Produktion sehr lauten Tones an. Mit der Intonation nahmen sie es nicht genau. Ein wenig scharf ist Elsa Sants Sopran. Ihr Hauptvorzug besteht in der Abwesenheit von Untugenden, einer bei Sängerinnen selten vorkommenden Tatsache. Sophie Heymann-Engel singt mit ihrem hohen Koloratur-Sopran auch dramatische Lieder mit Geschmack und Gefühl. Die Staccati der Zauberflöten-Arie waren überhastet und unrein, die Triller unvollkommen. Meisterlich unterstützte sie der Flötist Emil Prill. Mit natürlichem, ungekünsteltem Vortrag gab die Sopranistin Helene Staegemann einen Schubert-Abend. Sie singt am besten neckische Lieder, für Tragik fehlt es an Kraft der Stimme und des Ausdrucks. Ernst von Possart und Hermann Gura hatten sich zu einem Goethe-Schiller-Abend vereinigt. Possart's Deklamation ist Musik. Der unvergleichliche Künstler hat sein herrliches Organ so absolut in seiner Gewalt, dass er die höchste Meisterschaft der Sprache dem Vortrage

der verschiedenartigsten Stimmungen unterordnen kann. Herr Gura hätte sich in ein so gefährliches Konkurrenz-Experiment nicht einlassen sollen. Er ist ein ausgesprochen lyrischer Baritonist und musste neben einem Possart natürlich verschwinden. Der Bariton von Josef Loritz hat an Glanz sehr eingebüsst. Im neuen Mozart-Saal brachte er eine grosse Zahl lyrisch-dramatischer Gesänge auf Shakespearesche Texte von Anton Beer-Walbrunn erstmalig zu Gehör, die sämtlich eintönig und ermüdend wirken. Der Komponist wandelt die abgedroschensten Oratorienpfade. Immerhin haben sie mehr Wert als die von Henning von Koss vorgeführten eigenen Lieder, die mit Werken von Abt, Kücken, W. Hill usw. vergeblich um die Palme streiten. Auch die Ausführenden, Marie Blanck-Peters und Dr. H. Brause trugen wenig zum Erfolge bei. Hans Winderstein gab sein erstes Konzert mit seinem Leipziger Orchester in wenig versprechender Weise. Sowohl Streicher wie Bläser spielen höchst unrhythmisch und unpräzis. Man erhält den Eindruck einer routinierten Kurkapelle. Mit einem so schwach besetzten Orchester (drei Kontrabässe, wenn der vierte Bassist Tuba spielte) die phantastische Symphonie von Berlioz den Berlinern vorzuspielen, ist unverzeihlich. Dabei rechtfertigte die Auffassung des Dirigenten dieses Wagnis keineswegs. Es fehlte an Poesie, an Phrasierung, Kraft, Charakter. Als Solist trat der Geiger Juan Manén auf, der ein Konzert von Mozart sehr kindlich spielte, gleichsam phonolahaft. Seine Spezialität ist Technik, aber auch Paganinische Melodieen lassen sich viel schöner vortragen. In einem vorhergehenden Konzert wurde vom Winderstein-Orchester die Schumannsche Genoveva-Ouverture wenig lobenswert gespielt. Die drei mitwirkenden Solisten Käthe Hauffe (Gesang), Juanita Norden (Violine) und Lonide Weidinger (Klavier) fanden durch die mangelhafte Orchesterbegleitung schlechte Unterstützung. Arthur Laser

BRAUNSCHWEIG: Willy Rössel erwies sich in seiner Scheinpflug-Matinee als vielseitiger und tüchtiger Künstler, denn er sang Lieder und „Worpswede" beifallswürdig, führte auch die Klavierstimme im Quartett (op. 4) lobenswert durch. Die Herren Haman, Heintzsch und Hansen vom Leipziger Gewandhausorchester und der hiesige Kammermusiker Kluge (Englischhorn) erwiesen sich als ebenbürtige Partner. — Der Liederabend von R. Settekorn zeigte den ehemaligen Baritonisten unseres Hoftheaters noch im Vollbesitz des prächtigen Organs; der Pianist Ammermann (Hamburg) wusste sich auch als Solist Geltung zu verschaffen. Ernst Stier

BRESLAU: Gustav Mahler war persönlich aus Wien herübergekommen, um seine dritte Symphonie (d-moll) zu dirigieren. Er hatte sogar seinen ersten Trompeter, den ersten Hornisten und ersten Posaunisten mitgebracht, die Singakademie stellte den Frauenchor, das Magdalenengymnasium den Knabenchor, die beiden Dirigenten des Breslauer Orchestervereins, Dr. Dohrn und Behr, hatten in zahlreichen Proben das Werk gründlich vorbereitet, und so war es kein Wunder, dass unter dem Stabe Mahlers eine Aufführung zustande kam, der zur Vollendung wenig oder gar nichts fehlte. Als Dirigent hat Mahler unbedingte Anerkennung gefunden, als Komponist nicht durchweg. Man liess ihn im ersten Teile der Symphonie als musikalischen Strategen gelten, der sich auf Entwicklung und Steigerung musikalischer Gedanken meisterhaft versteht, nahm aber Anstoss an den zahlreichen unschön wirkenden Kontrasten und den verschiedenen „Zitaten" aus bekannten Liedern, von denen nicht festzustellen ist, ob sie bewusst oder unbewusst in die symphonische Entwicklung hineingezogen werden. Mit Beifall und Zischen wurde der erste Teil verabschiedet. Besser gefielen die Nummern 2, 3 und 6 der „zweiten Abteilung" des Werkes, die sich wahrscheinlich als selbständige, klangvolle Orchesterstücke bald das Konzertrepertoire erobern werden. Die zweite Neuheit, die ebenfalls starkem Interesse begegnete, führte uns Musikdirektor Ansorge vor: die aus Improvisation, Invocation und Introduktion mit Fuge bestehende zweite Orgel-

sonate (d-moll) von Max Reger. Ansorge spielte sie meisterhaft, aber auch diesem Werke gegenüber blieben die Meinungen geteilt, noch schärfer sogar als bei Mahler. — Wie im vergangenen Jahre leitet Kapellmeister Behr die gut besuchten Mittwochkonzerte, Musikdirektor Glasneck die gleichfalls stark frequentierten Donnerstag- und Freitagkonzerte. — Grossen Erfolg hatten Edith Walker, die im ersten Abonnementkonzert des Orchestervereins sang, Moriz Rosenthal und Hubermann. In zweiter Linie rangieren Frau Fleischer-Edel, der Cellist Grünfeld, das Böhmische und das Brüsseler Quartett, der Baritonist H. Brause, Charlotte Huhn und Signorina Prevosti mit d'Andrade. — Ein Verein der Harmoniumfreunde hat sich hier gebildet und mit gutem Erfolge seinen ersten Vortragsabend vor geladenem Publikum veranstaltet. J. Schink

DARMSTADT: Die Konzertsaison, die am 22. September mit dem dritten diesjährigen Konzerte des Kaimorchesters eröffnet wurde, brachte uns von Orchesternovitäten zwei Werke von Richard Strauss: „Don Juan" und „Ein Heldenleben", für die sich unser an die „Modernen" nur schwer zu gewöhnendes Publikum ausserordentlich dankbar erwies. Beide Werke erfuhren, ebenso wie die Beethovenschen Symphonieen No. 5 und 7, durch das Kaimorchester bzw. unsere auf 82 Mitglieder verstärkte Hofkapelle eine grandiose Wiedergabe. Grosses Interesse nahmen zwei Komponistenabende in Anspruch, von denen der eine im Richard Wagner-Verein stattfand und dem bekannten Tenoristen Ludwig Hess, der andere Max Reger gewidmet war. In den zu Gehör gebrachten 17 Liedern und drei Duetten für Tenor und Alt erwies sich Hess als ein ebenso fleissiger, wie von künstlerischem Ernst erfüllter Tonsetzer, der mit festem Schritt seinen eigenen, für richtig erkannten Weg geht und sich von allen billig zu erreichenden Effekten fern hält. Von Max Reger, der hier bis jetzt so gut wie unbekannt geblieben war, hörten wir seine fis-moll Sonate op. 84 und seine Suite im alten Stile op. 93 für Violine und Pianoforte, die Ciaconna für Violine allein aus der 7. Sonate, Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven op. 86, sowie 12 Lieder für Alt. Einen ganz exzeptionellen Erfolg trug wieder Edouard Risler mit seinem zweiten Beethoven-Sonatenabend davon, den ebenfalls der Richard Wagner-Verein veranstaltet hatte. Solistisch traten mit gutem Erfolge auf: Adrienne von Kraus-Osborne, Ida Salden, Anna Schnaudt, Else Schünemann und Alfred Stephani (Gesang), Gustav Havemann (Violine), Henriette Schelle und Michael von Zadora (Klavier). H. Sonne

DRESDEN: Das erste Symphoniekonzert Serie B im Kgl. Opernhause brachte als Neuheit Hugo Wolfs symphonische Dichtung „Penthesilea", deren glühende Farbenpracht und reichen Gedankeninhalt das geehrte Publikum leider vollständig unbemerkt zu lassen geruhte. Trotz einer glänzenden Wiedergabe des Werkes unter Ernst v. Schuch rührten sich nach dem Schlusse kaum ein paar Hände, so dass man wieder einmal den Fall erlebte, dass das Publikum durchfällt, nicht aber das abgelehnte Werk. Solist war der Geiger Bronislaw Hubermann, der als Mann nicht ganz zu halten scheint, was er als Knabe versprach. Er spielte mit kleinem, dünnem, nur weniger Nuancen fähigem Ton das Beethovensche Konzert nicht eben interessant, wenn auch technisch sehr beachtlich, und wusste auch mit Wagners Albumblatt und einer Bachschen Zugabe nicht zu erwärmen. Mischa Elman, der geniale kleine Geiger, spielte im ersten Philharmonischen Konzert mit sehr starkem Erfolge, doch scheint er sich gegenwärtig in einer Übergangsperiode zu befinden, in der es für ihn vielleicht gut wäre, des öffentlichen Auftretens sich möglichst zu enthalten und sich für die Zeit der vollen Reife künstlerisch zu sammeln. Glänzend führte sich am selben Abend der Baritonist Henri Albers aus Brüssel ein, dessen herrliches Material und vollendete stimmliche Schulung ihm einen wahren Triumph verschafften. Das Pariser Lamoureux-Orchester hatte mit seinem Konzert unter

Chevillard's Leitung einen lebhaften Erfolg zu verzeichnen, doch schien mir der Gesamtklang dieser Kapelle nicht mehr so einheitlich zu sein als bei ihrem ersten Besuche; vor allem fiel das geringe Durchgreifen der Geigen und die schwache Besetzung der Kontrabässe auf, wodurch der durch die auffallend hellen Holzinstrumente erzeugte, eigenartig dünne Klang der natürlichen Kräftigung beraubt wurde. Das Lewinger-Quartett eröffnete seine Kammermusikabende mit einer höchst genussreichen Schumann-Gedächtnisfeier, die durch die Mitwirkung Alfred Reisenauers sich besonders bedeutsam gestaltete. Dieser hervorragende Meister seines Instruments erzielte in einem eigenen Klavierabend die höchsten künstlerischen Eindrücke. Bemerkenswert war auch ein Klavierabend der jungen Dresdnerin Johanna Thamm, die sich aus einem Wunderkinde zu einer höchst beachtenswerten Pianistin von Kraft, technischer Reife und gedanklicher Tiefe entwickelt hat. Die Volks-Singakademie, die unter Leitung von Johannes Reichert sich zum stärksten und leistungsfähigsten Chorverein Dresdens emporgearbeitet hat, fügte ihren künstlerischen Taten eine neue dadurch hinzu, dass sie Bachs Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft", das Brahmssche „Schicksalslied" und Beethovens „Neunte" in einer Weise zur Aufführung brachte, die der Begeisterung der Arbeiter-Sänger ein ebenso schönes Zeugnis ausstellt wie der ernsten, auf höchste Ziele gerichteten Arbeit ihres trefflichen Dirigenten. Erwähnen will ich noch das erste Nachmittagskonzert der Herren Buff-Giessen und Sittard, die sich diesmal der schätzbaren Mitwirkung von Helene Staegemann versichert hatten, und eine Matinée in Roths Musiksalon, in der zwei neue Werke (Trio für Klavier, Klarinette und Horn, und Sonate C-dur für zwei Klaviere) des greisen Meisters Karl Reinecke zur Uraufführung kamen. F. A. Geissler

FRANKFURT a. M.: Das Lamoureux-Orchester aus Paris begegnete auch in diesem Jahre hier einer grossen Teilnahmlosigkeit, was die Frequenz anlangt. Dagegen entsprach der Beifall sehr wohl der tüchtigen, klangschönen Ausführung eines Programms, das dem Berliner sehr ähnelte, nur dass die Symphonie hier Beethovens Fünfte war. Die freilich pflegt hierzulande von Dirigenten vom Range Chevillard's wohl noch etwas innerlicher erfasst zu werden. Künstlerisch und auch wohl materiell gute Geschäfte machte das Kaim-Orchester, das allerdings in dieser Saison hier nur einmal spielte. Die „Eroica" stattete Schneevoigt, einer uns schon bekannten Neigung folgend, mit teilweise sehr drastischen Nuancen des Tempos aus, die doch fragwürdig sind. Der zweite Dirigentengast unseres „Museums" war Giuseppe Martucci, Direktor des Kgl. Konservatoriums in Neapel, der uns auch eine eigene Symphonie in F-dur hören liess, aber mit dem nur in den Mittelsätzen geniessbarerem Werke nicht viel Anklang fand, während seine kapellmeisterlichen Fähigkeiten in Werken der älteren und neueren italienischen Literatur alle Achtung geboten. Das ständige Kammermusikquartett des Museums ist durch Heermanns und Hugo Beckers Ausscheiden vorläufig gesprengt, und für diesen Ausfall bot uns ein Gastspiel des Pariser „Quintette à vent" mit dem Pianisten de Lausnay, so gut sich die Herrschaften in ihren Fächern bewährten, doch keinen vollwertigen Ersatz. Sie führten in ihrem Programm auch eine Flötensonate Friedrichs des Grossen, eine artige Reverenz vor dem deutschen Publikum, das sie ebenso artig erwiderte. Zu einem anderen Museumsabend dieser Kategorie trugen der treffliche Meininger Klarinettist und Brahmsspezialist Richard Mühlfeld und Julia Culp mit ihrer temperamentvollen Liedergesangskunst schönes bei. Von der sonstigen quantitativ überreichen musikalischen Reproduktion erheben vor allem Frederic Lamond, Willy Burmester und W. Besekirsky (Violine) Anspruch auf Erwähnung. Hans Pfeilschmidt

HALLE a. S.: Die Flutwelle im Konzertsaal hat hier noch nicht eingesetzt. Als einzige Erscheinungen sind das Kirchenkonzert des Berliner Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirchenchores, dessen Darbietungen tiefen Eindruck hinterliessen, und ein

Kompositionsabend von Alexander Winterberger (Leipzig), der ein reichhaltiges Programm mit seinen geistlichen und weltlichen Liedern zusammengestellt hatte, und durch Frl. Eckardt (Leipzig) und Herrn Scryba (München) interpretieren liess, zu erwähnen. Leider muss es hier heissen: der Wille war gut, aber die Kräfte zu schwach. Die geistlichen Kompositionen bewahrten selten die Stilreinheit. Gar zu oft ertönten weltliche Klänge dazwischen. Alles in allem ist Prof. Winterberger ein Talent, von dem man eine sehr sorgfältige Auswahl der Gesänge gern in Kauf nimmt, das aber nicht auf die Dauer interessiert und noch weniger erwärmt. Zwei Klavierwerke trug Beatrice Winterberger mit wenig modulationsfähigem Anschlag und unklarer Technik vor.

Martin Frey

HAMBURG: Unsere grossen Konzertunternehmungen haben die ersten Schlachten der Saison hinter sich. Arthur Nikisch begann mit den Berliner Philharmonikern mit einem gar bequemen Programm und einer für diese vornehmsten Konzerte auch nicht ausreichenden Solistin. So kam es bei ihm zu einem etwas flauen Anfang, bei dem die rechte begeisterte und begeisternde Stimmung sich nirgends einstellen wollte, obwohl das Orchester ein paar Paradestücke Nikischs, darunter das Siegfried-Idyll glänzend genug spielte. Dafür soll uns im zweiten Konzert Bruckners achte Symphonie entschädigen, die zwar dem eleganten Luxuspublikum dieser Konzerte etwas böhmisch vorkommen wird, aber für die wir von ernsterem Gesichtspunkte aus unbedingt dankbar sein müssen; denn gerade um Bruckner hier einzuführen, bedarf es der enormen Popularität des Orchesterleiters — einem anderen als Nikisch würde man ihn kaum verzeihen. Max Fiedler eröffnete die Serie der philharmonischen Konzerte mit einem Akte lokaler Rücksichtnahme: er brachte von dem begabten, unlängst auf traurige Weise verunglückten Hamburger Komponisten Max Lewandowsky einen ansprechenden Satz aus einer Manuskript-Serenade, eine Komposition, die den frühen Tod ihres Schöpfers auch als Verlust für die Kunst empfinden liess. Ein Verdienst erwarb Fiedler sich mit der Aufführung von Liszts „Mazeppa", den man hier seit langen Jahren nicht mehr gehört hatte und der jetzt sogar unseren konservativsten Musikhörern einen Erfolg abrang. Solist des ersten Konzertes war Marteau. Im zweiten Konzerte bildete die pièce de résistance eine Wiederholung von Richard Strauss' Hunnenschlacht am häuslichen Herde. Ich meine die „Sinfonia Domestica". Je öfter man das Werk hört, um so fester setzt sich einem der Gedanke, dass die Bezeichnung ironisch gemeint ist, wie Heyermans seine „Kettenglieder" ein „fröhliches Spiel am häuslichen Herd" genannt hat oder Max Reger die Bezeichnung „sinfonietta" für seine unheimliche erste Symphonie wählte. Gefährlich ist diese Domestica auf jeden Fall, und zum mindesten müsste Brautleuten und solchen, die es werden wollen, der Zutritt verboten werden, soll nicht der Konzertsaal zur Verwaisung der Standesämter beitragen. Ich hörte sie diesmal zur Feier meines xten Hochzeitstages; na, da verträgt sie sich dann schon eher. Gespielt wurde das Werk unter Fiedlers sicherer, geistig überaus elastischer Leitung glanzvoll und mit erbarmungsloser Realistik, wo sie nötig war, und die Aufnahme war begeistert. Hinterher sang Edith Walker so tonschön, wie man's selten hörte, mit herrlichstem Ausdruck und im grössten Tragödinnen-Stile die Schlussszene der Brünnhilde aus der „Götterdämmerung". Und im stillen schwur ich aufs neue alle Treueschwüre Richard I. Das Orchester, das einen ausgezeichneten Tag hatte, unterstützte Frl. Walker bei Wagner sowohl wie vordem bei Mozart, den die Künstlerin mit imposanter Kunst sang, ganz ungewöhnlich gut, und so haftet die Erinnerung gern bei diesem Abend. Walter Armbrust gab sein erstes Abonnements-Konzert gleichfalls mit dem Orchester des Vereins der Musikfreunde und unter Mitwirkung von Francesco d'Andrade. Dabei schnitt der junge und strebsame Dirigent besser ab, als sein Solist.

Ein grosser Sänger im Konzertsaal war Andrade ja niemals, aber so lange er mit unverbrauchten Mitteln vorsichtig italienische Arien und Lieder sang, ging es immer noch. Für Schubert freilich wollte es gar nicht reichen und reichte es diesmal weniger denn je. Die Sensation der ersten Konzertwochen war der kleine Pepito Ariola, der in einem eigenen Konzerte hier zum ersten Male auftrat und mit Beethovens c-moll Konzert das Publikum in Raserei, den Kenner in ein nie erlebtes Erstaunen versetzte. An Wunderkinder ist man ja nachgerade gewöhnt, aber ein solches Wunder, das man kaum etwas anderem als Mozart vergleichen kann, machte denn auch auf den Musiker einen direkt erschütternden Eindruck. Was dies kleine Menschenkind aus dem eigens für seine kleinen Fingerchen und seine geringe Spannweite konstruierten „Blüthner" an künstlerischer Offenbarung herausholte, liegt eben so gänzlich abseits jedes Virtuosentums und so ausserhalb jeder Treibhauskultur, dass man in der Tat vor Rätseln steht, deren Lösung erst in der Zukunft liegt. Seit Jahren erzählte Arthur Nikisch, der den Kleinen aus Spanien mitbrachte und in Leipzig in seiner Obhut hatte, die phänomenalsten Dinge von seinem kleinen Pepito, aber was der Kleine dann leistete, spottete eben jeder Beschreibung. Leider wurde Ariola von dem neuen Konzertorchester unter Armbrust recht mässig begleitet, und noch schlimmer fiel diese Begleitung bei den Vorträgen der Sängerin Thila Plaichinger aus, der man die Möglichkeit mit Wagnerschen Fragmenten zu wirken von dort aus völlig verdarb. Heinrich Chevalley

HANNOVER: Die Konzertsaison wurde erfolgreich mit einem Konzert des Kaimorchesters eröffnet. Das ausgezeichnet disziplinierte Orchester, dessen rhythmische Schlagfertigkeit und Klarheit in der Ausführung polyphonen Stimmgewebes ebenso sehr zu bewundern sind, wie die reiche Ausdrucksfähigkeit in dynamischen Schattierungen, trug unter Schneevoigts konziser und anfeuernder Leitung Beethovens c-moll Symphonie, Strauss' „Don Juan" und die Vorspiele zu „Die Meistersinger" und „Tristan und Isolde" vor. — Im ersten Abonnementskonzert unseres kgl. Orchesters gab es unter Doebbers sicherer und liebevoller Führung die „Symphonie fantastique" von Berlioz und die C-Dur Symphonie von Beethoven. Beide Werke kamen mit ebensoviel Ausdrucksfähigkeit wie Schlagfertigkeit zu Gehör. Solist des Abends war A. Petschnikoff; er spielte mit gewohnter Noblesse und Innigkeit Mozarts A-dur Konzert und die Air von Bach.
L. Wuthmann

KÖLN: Zum Abschluss der musikalischen Ausstellungssaison im „Tonhause" erschien zu einem abendlichen und vormittäglichen Konzert das Wiener Rosé-Quartett. Mit seinen nunmehrigen Genossen Fischer, Ruzitska und Buxbaum bot Arnold Rosé in Werken von Schubert, Beethoven, Haydn und Mozart auserlesene Gaben des Kammermusikstils, wundervoll abgetönte Veranschaulichungen des reinsten Begriffes Streichquartett. — Im vielbevorzugten Rokoko-Konzertsaale des Hotel Disch veranstaltete Raoul v. Koczalski drei Chopin-Abende, die er ohne erkennbares Bedürfnis alle drei wiederholte, nachdem er überdies noch einen „gemischten" Abend eingeschaltet hatte. Aus seiner Wunderkinderperiode ist der Pianist nun längst heraus, er hat sich redlich ausgereift und versteht seine hiesige freundschaftlich gesinnte kleine Gemeinde zu interessieren. — In der Musikalischen Gesellschaft (Konservatoriumssaal), deren Saison soeben einsetzte, brachte Fritz Steinbach eine prächtige Aufführung von Haydns Militärsymphonie. Vortrefflich begleitete er die holländische Sängerin Mientje Lammen, eine keineswegs alltägliche Sopranistin. Der Vortrag der Brautlieder von Cornelius wurde in gleichem Masse durch eine einschmeichelnde Stimme, wie durch ganz ausserordentlichen Reiz der persönlichen und künstlerischen Individualität unterstützt, packte aber andererseits die Hörer durch die tiefe Empfindung des poetischen und musikalischen Gehaltes. — Den unsere Stadt aufsuchenden Virtuosen, die zumeist das Kölner Publikum hinsichtlich

seines Musikinteresses gewaltig überschätzen, könnte auch der junge Russe Mischa Elman zu denken geben. Er spielte im grossen Gürzenich-Saale vor einer sehr mässigen Hörerzahl, zu der eine Massenverteilung von Freikarten das vorwiegende Kontingent geliefert hatte. Ich will nicht schon oft Gesagtes über das erstaunliche Können des fünfzehnjährigen Knaben wiederholen, aber kurz feststellen, dass er mit Lalo's „Symphonie espagnole", Bachs „Chaconne", Beethovens „G-dur-Romanze" und Paganini's „Etüde Caprice" die vollzählig erschienene Korona der Sachverständigen in Bewunderung über Bewunderung versetzte. — Im ersten Gürzenich-Konzert konnte man sich ohne sonderliche Aufregung der wohltätigen Wirkung guten Musizierens freuen. Den Anfang machte Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre, deren entzückender Stimmungszauber und Klanggehalt durch Fritz Steinbach zu schönster Anschaulichkeit erschlossen wurden. In Uraufführung hörten wir eine neue, vier Sätze umfassende „Serenade" für Orchester in G-dur, Werk 95, von Max Reger. Das aus Allegro moderato, Vivace a Burlesca, Andante semplice und Allegro con spirito (warum nicht endlich deutsche Bezeichnungen bei deutscher Musik?!) bestehende Tonstück weist an Erfindung nicht gerade viel auf und erscheint, eben weil nur wenige Gedanken verarbeitet sind, viel zu gedehnt. Schöpferische Inspiration ist ja überhaupt weniger Regers Sache als tiefgründiges umfassendstes Können und demgemäss eine oft in Erstaunen setzende musikalische Gestaltungskraft. Nach dieser Richtung hat Reger denn mit seiner vorwiegend schwermütige Motive zum Ausdrucke bringenden Serenade erhebliche Schönheiten geschaffen, die sich auf ganz anderem Gebiete und mit wesentlich anderen Mitteln Geltung sichern, als seine in voriger Saison gehörte Symphonietta. Natürlich vertritt der Komponist auch mit dem neuen Werke hinsichtlich der Harmonisation die moderne Richtung, aber — und das ist bei einem Jungdeutschen wie Reger hocherfreulich — er strebt in recht erfolgreicher Weise mit der ganzen Stilart unleugbar eine Annäherung an die klassischen Vorbilder an. So hat er sich auch bei seiner Instrumentierung aller ihm möglichen Beschränkung befleissigt (Streichorchester, doppelte Holzbläser, zwei Hörner, drei Pauken, Harfe; von dem geteilten Streichorchester spielt die eine Partie mit Dämpfer), und man würde Reger zu dieser Wandlung, wenn sie anhielte, nur beglückwünschen können. Natürlich hatte Steinbach, der sich Regers mit besonders liebevoller Fürsorge annimmt, das Erdenkliche für das Werk getan. Der Erfolg war kein gerade grosser, aber ein freundlich-lebhafter, und Reger erschien zum Quittieren auf dem Podium. Eine wundervolle Ausführung von Beethovens achter Symphonie brachte Steinbach die herzhaftesten Begeisterungsäusserungen seiner Hörer. Als Solistin hörte man die in England sehr geschätzte Sängerin Kirkby-Lunn aus London. Die Künstlerin verfügt über einen prachtvollen, in allen Lagen sehr ausgiebigen, oben minder ansprechenden Mezzosopran, den sie in Mozarts Titus-Arie „Non più dic fiori" bei höchst sicherer Schulung nur allzu kühl verwandte, was vielleicht für die Schwäche des Beifalls den Grund bildete. Sehr kunstvoll gesungene Lieder von Hugo Wolf und Richard Strauss zündeten, wenngleich rechte Innerlichkeit auch hier fehlte, weit stärker. Um was es sich textlich bei Strauss „Heimlicher Aufforderung" handelt, schien die deutsch singende Engländerin nicht zu wissen. — Das Pariser Lamoureux-Orchester unter Camille Chevillard fand bei leider schwachbesetztem Saale wieder den wohlverdienten starken Erfolg. — In der Musikalischen Gesellschaft machte die Dresdner Geigerin Juanita Norden mit Spohrs achtem Konzert gediegenen Eindruck; stärkeres Interesse und warmer Beifall aber bildeten die Signatur beim Auftreten des jungen Berliner Pianisten Paul Goldschmidt. — Hellste Begeisterung erweckte Willy Burmester in einem abermals schwach besuchten eigenen Konzert in der vielgerühmten rheinischen „Musikmetropole"!

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Der heutige Bericht muss mit einer Nachlese beginnen. Im Mai gelangte ein Chorwerk „Die neun Musen" des hiesigen Komponisten Otto Fiebach zur Uraufführung, der es sich zum Ziele gesetzt hat, mit seiner „Musikalischen Renaissance" die sündhafte moderne Tonkunst in den Schoss des allein seligmachenden palestrinischen Stils zurückzuführen. Es ist schade, dass er die Herstellung und Aufführung der „neun Musen" mit einer zum Widerspruche herausfordernden Polemik verquickt hat; denn obwohl es nicht in allen Teilen gleichmässig gelungen ist, hat doch sein Chorwerk viel frische und wohllautende Partieen, die ihm auch die Beachtung auswärtiger leistungsfähiger Vereine zuwenden sollten. Die Aufführung unter des Komponisten Leitung hat viel Erfolg gehabt. Ausser dieser Uraufführung ist noch eine bedeutsame erste Königsberger Aufführung nachzutragen, nämlich die der Lisztschen „Hunnenschlacht" in einem Tiergartenkonzert durch Ernst Wendel. — Die neue Saison hat uns bereits einige schöne Kunsteindrücke gewährt mit Julia Culps warmblütigem Gesange und Clotilde Kleebergs feinfingrigem Klavierspiele, mit den kammermusikalischen Offenbarungen des Böhmischen Streichquartetts, das mit der Ersetzung des entlaufenen Nedbal durch Georg Herold alles andre als einen schlechten Tausch gemacht hat, sowie mit dem erregenden Geigenspiele Bronislaw Hubermanns, der sowohl als Konzertinterpret als auch — mit Richard Singer zusammen — in Beethovens Kreutzer-Sonate und der d-moll Sonate von Brahms als trefflicher Kammermusiker den Hörer auf die Höhen der Kunst führte. Die Symphoniekonzerte haben unter Prof. Brodes Leitung mit einer im ganzen wohlgelungenen Wiedergabe der F-dur Symphonie von Brahms angefangen. Unter den mannigfachen Konzerten jüngerer Kräfte ist der Liederabend Hella Hoppes als einer vielversprechenden begabten Sängerin besonders zu nennen. Arthur van Eweyk hat einen schön verlaufenen Balladen-Abend gegeben. Für den im Juni verstorbenen Komponisten Constanz Berneker ist vom hiesigen Musiklehrerinnen-Verein und der kürzlich gegründeten Gesellschaft zur Verbreitung der Werke Bernekers eine Gedenkfeier veranstaltet worden, wobei vor allem die ausgezeichnete Wiedergabe der wundervollen „Sonnenlieder" und „Tannhäuser-Lieder" durch Louis Arens (Tenor) und Elise Mallison (Klavier) starken Eindruck machte. Der Abend war auch konzertreformatorisch insofern interessant, als die sämtlichen Mitwirkenden, auch der stark künstlerisch empfindende Solist, durch eine lebende Pflanzenwand verdeckt waren.

Paul Ehlers

LEIPZIG: Die nun wieder in die klanggünstigere Alberthalle zurückverlegten Philharmonischen Konzerte des Winderstein-Orchesters (Dirigent Hans Winderstein) haben mit einem Abend eingesetzt, der zwischen einer hochachtbaren Interpretation der Symphonie fantastique von Berlioz und einer etwas unzulänglichen Reproduktion des „Zarathustra" von Strauss einen sehr schönen altitalienischen Opernarienvortrag („Ah! rendimi quel core" von Rossi) und weniger wohlgelingende Brahms-Liedervorträge der Madame Charles Cahier brachte. Im zweiten und dritten Gewandhauskonzert erklangen als Kuriositäten Hans Pfitzners feingestimmte und wirksam instrumentierte drei Orchestervorspiele zu Ibsens „Fest auf Solhaug", die brüchige und ungünstig orchestrierte Cid-Ouvertüre von Cornelius und das wohl nur mit seinen trostlos aufstöhnenden Einleitungsakkorden und seiner edel-pathetischen a-moll Klage musikalisch interessierende Tschaikowskysche Spektakelstück „Francesca da Rimini", dazu aber gab es in schöner Ausführung die Oberon-Ouvertüre und die Pastoral-Symphonie und in kunstlosem Herunterspielen die a-moll Symphonie von Mendelssohn. Auch die Solisten dieser beiden Konzerte: Mischa Elman, der mit dem Brahms-Konzerte zu hoch hinausgegriffen hatte, und Leopold Godowsky, der Beethovens G-dur Konzert nur spieltechnisch beizukommen vermochte, erschienen nicht recht am Platze. Durch geistvolle äusserste

Präzision des Zusammenspieles und prächtige Klangwirkungen mehr der Streicher- und Holzbläsergruppen als der in französischer Weise allzu fanfarenartig tönenden Blechinstrumente fesselte das von Camille Chevillard geleitete Lamoureux-Orchester aus Paris, dem in besonders schöner, zündender Weise die beiden Schlussätze der Beethovenschen c-moll-Symphonie, die „Danse macabre" von Saint-Saëns, „Les Préludes" von Liszt und der „Carnaval romain" von Berlioz gelangen. Die erste Gewandhaus-Kammermusik der Herren Edgar Wollgandt, Josef Blümle (abermals ein neuer Mann am zweiten Pulte!), Carl Herrmann und Julius Klengel, die zwischen Quartetten von Haydn und Beethoven ein gediegen gearbeitetes neues Klavierquintett (F-dur, op. 47) von Georg Schumann mit dem Komponisten am Flügel zu freundlich aufgenommener Erstaufführung brachte, fiel zusammen mit einem Debüt des Münchener Streichquartetts (Theodor Kilian, Georg Knauer, Ludwig Vollnhals und Heinrich Kiefer), das sich mit gediegenen Vorführungen eines in der Einleitung und dem Hauptthema des ersten Satzes und in dem klangschönen Adagio fesselnd geratenen e-moll-Quartettes von Max Schillings, des Beethovenschen opus 130 und eines Quartettes von Haydn recht vertrauenerweckend einführte. An einem Kammermusikabend, den der feinfühlige Pianist Fritz v. Bose unter Mitwirkung zweier vortrefflicher Bläser, des Prof. Oskar Schubert aus Berlin und des ortsansässigen Gewandhausbornisten Arno Rudolph und des Komponisten Georg Schumann veranstaltet hat, kamen die f-moll Klarinetten-Sonate von Brahms, Georg Schumanns ganz dem Kalkül und der kompositorischen Handfertigkeit entsprungene zweiklavierige „Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven (H-dur Allegretto-Melodie aus der Phantasie op. 77)" und ein neuestes altersgewandtes Trio für Pianoforte, Klarinette und Horn op. 274 von Carl Reinecke zum Vortrage. Ein Vortragsabend, mit dem Willy Rössel mehrere von Instrumenten begleitete Gesangskompositionen und das Klavierquartett von Paul Scheinpflug hier einführte, begegnete einigem Interesse. Zahlreich kamen die Grossen und Kleinen, die sich ein Plätzchen in der Sonnennähe des Erfolges erstreiten wollten, was ihnen zumeist auch eher gelingen konnte als die Erzielung nennenswerter Einnahmen. Mischa Elman erspielte sich in einem eigenen Konzert grossen Beifall, machte aber am Vortrag von Beethovens op. 61 erkenntlich, dass seine künstlerische Geistesreife noch nicht so weit gediehen ist, wie sein aufsehenerregendes technisches Können. Die an diesem Abend mitwirkende junge Russin Vera Sastrabskaja bezeugte mit der Wiedergabe von Griegs a-moll Konzert hübsches, ziemlich vorgeschrittenes Klavierspieltalent. Frederic Lamond imponierte ernstlich mit der Vorführung von Beethoven-Sonaten, von denen insonderheit die Waldstein-Sonate und die Appassionata zu trefflichen Leistungen gerieten; sehr erfolgreich debütierte Erika von Binzer mit durchaus schöner Wiedergabe des Mozartschen Klavierkonzertes in d-moll und respektabler Bewältigung von Sgambati's g-moll Konzert; sehr fesselnd wirkte neuerdings Emil Sauer, der als Hauptstücke diesmal das von Stradal wirksam für Klavier übertragene d-moll Orgelkonzert von Wilh. Friedemann Bach und Liszts h-moll Sonate gewählt hatte, und sehr glücklich leitete Alfred Reisenauer eine Serie von vier Klavierabenden mit einem programmgediegenen und ausführungsschönen Beethoven- (D-dur Sonate op. 10)- Schumann (C-dur Phantasie)- Chopin (Stücke und Etüden)-Abend ein. Der talentvollen Altnovize Margarete Schütz folgten erst das sehr sympathische Künstlerpaar Anna Hartung und Martin Oberdörffer mit einem sehr warmherzig aufgenommenen Lieder- und Duettenabend, dann Hans Buff-Giessen, der unter augenscheinlich interesseloser Klavierassistenz von Richard Strauss Gesänge von diesem und von Hans Sommer vortrug, die durch hübsche Kopfstimmtöne interessierende einheimische Sopranistin Hildegard Börner und die anmutreiche Susanne Dessoir, die freundliche Lieder Schuberts ganz entzückend interpretierte, den Ton- und Stimmungs-

gehalt ernster Schubertgesänge aber nur zu streifen vermochte. Viele hohe, schöne Kunst boten in Kirchenaufführungen neuerdings der Thomanerchor, der Meisterorganist Karl Straube und das hiesige Soloquarett für Kirchengesang (Frau Röthig, Frl. Schneemann, Kantor Röthig und Herr Tannewitz). Arthur Smolian

LONDON: Die Konzertsaison beginnt erst einzusetzen, und wenn nicht die Promenadenkonzerte des Queens Hall Orchesters unter der Leitung Henry Wood's wären, so sässen wir hinsichtlich der musikalischen Genüsse in London während der letzten Wochen so ziemlich auf dem Trockenen. Der Besuch dieser Konzerte war in diesem Jahre ein ungemein starker, und namentlich die Wagner-Abende und die klassischen Abende (Freitag), bei denen insbesondere Beethoven gepflegt wird, waren und sind in einer Weise besucht, die deutlich das wachsende Verständnis des Londoner Publikums für klassische Musik dartut. Die Leistungen des Orchesters entsprechen den höchsten Anforderungen, die man stellen kann, und Herr Wood hat sich unstreitig zum besten Dirigenten Englands emporgearbeitet. Die Herbstsaison in bezug auf die Sonderkonzerte hervorragender Künstler wurde am 6. Oktober höchst erfolgreich von Wilhelm Backhaus eröffnet, der mit einem ausserordentlich reichhaltigen Programm, in dem Bach, Chopin (sehr stark) und Beethoven mit der Waldstein-Sonate vertreten waren, das die ganze Queens Hall, trotz der hohen Eintrittspreise, bis zum letzten Plätzchen füllende Publikum nahe an drei Stunden gefesselt zu halten wusste — eine Dauer, die durch die stürmisch erzwungenen Wiederholungen herbeigeführt wurde. Backhaus ist nun der erklärte Liebling des Londoner Publikums und hat entschieden Hambourg den Rang abgelaufen. Dr. R.

MANNHEIM: Eine wahre Hochflut von Konzerten steht uns bevor. Das Kaim-Orchester ist hier mit einer „Mannheimer Abteilung" etabliert, Peter Raabe dirigiert die Symphoniekonzerte, Emil Kaiser die populären Konzerte. Ersterer führte sich mit Berlioz und Beethoven vortrefflich ein, und Mischa Elman liess in seiner gereiften Kunst merkliche Fortschritte erkennen. Das Pariser Lamoureux-Orchester und das Flonzaley-Quartett spielten mit ausserordentlichem künstlerischen Erfolg, aber vor einer kleinen Gemeinde. Ein zahlreiches Auditorium fand das einheimische Quartett Schuster mit dem Hugo Kaunschen D-dur Quartett als Novität und die erste Akademie, in der Hermann Kutzschbach die Haydn'sche Symphonie „La Reine" und Beethovens „Achte" herrlich interpretierte. Heinrich Knote war der vielgefeierte Solist. Künstlerischen Erfolg hatte auch der Liederabend des Baritonisten Karl Götz. K. Eschmann

NEW YORK: Vor einigen Jahren kam Mascagni nach Amerika und liess einige seiner hier unbekannten Opern von einer schlechten Gesellschaft aufführen; dabei forderte er dieselben hohen Billetpreise, die verlangt werden, wenn ein halbes Dutzend der besten Künstler der Welt eine populäre Oper im Metropolitan Opernhause aufführt. Natürlich machte er Fiasco, und auch seine „Opernkonzerte" in den übrigen amerikanischen Städten fielen sehr zu seiner Enttäuschung aus. Dennoch hat unsere Saison am 8. Oktober mit einem ganz ähnlichen Experiment angefangen. Mascagni's Kollege, Leoncavallo, kommt daher mit einem Orchester, das angeblich dasjenige der Mailänder Scala sein soll, und lässt mit einem halben Dutzend schlechter Sänger Exzerpte aus der hier mehr als genügend bekannten Oper „Il Pagliacci", sowie aus seinen vier anderen Opern, die ja auch nirgends in Europa Erfolg hatten, aufführen. Ein Fiasco ist wiederum das selbstverständliche Resultat gewesen. New York ist ja eine der grössten „italienischen" Städte der Welt, ebenso wie es eine der grössten deutschen ist. Unsere Italiener aber schienen es nicht der Mühe für wert zu halten, ihrem Landsmanne zu Hilfe zu kommen. Am ersten Abend wurde allerdings wie toll applaudiert. Mehr als seine Opernfragmente

interessierte uns sein dem Papste zugeeignetes „Ave Maria"; sein speziell komponierter und dem Präsidenten Roosevelt gewidmeter Marsch „Viva L'America" ist ein Machwerk, dessen sich sogar ein Sousa schämen würde. — Es kommt oft vor, dass eine junge Sängerin von der Operette zur Oper emporsteigt. Der Schritt von der Oper zur Operette dagegen ist selten. Bekanntlich hat ihn vor zwei Jahren Frau Schumann-Heink gemacht, zum grossen Verdruss ihrer Bewunderer. Das komische Element in ihrem Spiel tat es einem Impresario an, der für sie eigens eine Operette schreiben liess. Diese war ziemlich schlecht, wurde aber durch die Kunst der Schumann-Heink zwei Jahre lang am Leben erhalten. Endlich aber wurde sie der Sache überdrüssig und kehrte zur Opern-Bühne und zum Konzertsaal zurück — zuerst in Deutschland, wo sie wie früher grosse Triumphe feierte. Jetzt ist sie wieder bei uns und hat in einer Woche in Brooklyn und New York zweimal konzertiert. Neues hat sie nicht gebracht, und glücklicherweise ist auch ihre Stimme und Kunst beim alten geblieben. Eine angenehme Neuerung war die Benutzung der Orgel zur Begleitung von drei Gesängen: Rebling's fünftem Psalm, Raff's „Sei still" und das „Vaterunser" von Krebs. Henry T. Finck

NÜRNBERG: Die neue Kampagne hat noch nicht begonnen. Aber es sei gestattet, im Nachtrag auf das zweite Konzert zurückzukommen, das der Bach-Verein im April veranstaltet hat. Der gemischte Chor ist zwar nicht stark, besteht aber nur aus geprüften, stimmsicheren Sängern. Unter der Leitung seines Dirigenten, R. Mannschedel, der mit Einsetzung seiner ganzen ernsten Kunstauffassung an der Aufgabe gearbeitet hat, wurde eine Reihe von a cappella-Chören gesungen (Palestrina, Fux, Gastoldi, Marenzio) und zwei Kantaten von J. S. Bach: die tiefergreifende „Schauet doch" und die im Festglanz schimmernde „Der Herr ist Sonn und Schild". Die Soli sangen tadellos schön Kammersänger Loritz und Frau Walter-Choinanus; letzte ausserdem noch mit keuscher Grösse die Solokantate „Schlage doch gewünschte Stunde". Technik und Auffassung (Mitwirkung von Cembalo und Orgel) lehnte sich an die Forderungen der jungen Bach-Schule, besonders Dr. Max Seifferts. Dr. Flatau

PARIS: Chevillard, der zwei Wochen vor Colonne schon am 7. Oktober sein erstes Konzert gab, beging insofern ein Wagnis, als er nur Orchesterstücke aufführte und dabei die Lebenden mehr berücksichtigte als die Toten. Mozarts g-moll Symphonie, Beethovens Egmont- und Wagners Tannhäuser-Ouvertüre bildeten allein das Gegengewicht zu der schon lange komponierten, aber in Paris noch nicht gehörten Waldphantasie von Glazounow, deren glückliche Einfälle durch ziemlich gewöhnliche „Entwicklungen" beeinträchtigt werden, zu Dukas' geistreichem „Zauberlehrling", zu der reizenden Zwischenaktmusik zu „Pelléas und Mélisande" von Gabriel Fauré und zu Camille Erlangers Einleitung zum vierten Akt der Oper „Aphrodite", deren schmerzliches Geschmachte im Theater besser gewürdigt wird als im Konzert. — Nach zwei Sonntagen empfahl sich Chevillard, um mit seinem gesamten Orchester in Deutschland zu gastieren. Colonne hatte daher am 21. und 28. Oktober freies Feld. Er stach seinen Nebenbuhler sofort durch interessantere Gestaltung seiner Programme aus. Gleich im ersten Konzert brachte er eine neue dreisätzige Orchestersuite des jungen Gabriel Dupont, dessen Oper „La Cabrera" voriges Jahr in Mailand im Wettbewerb Sonzogno alle italienischen Werke aus dem Felde schlug. Dupont hat gehalten, was er dort versprochen. Er lehnt sich zwar diesmal an Debussy und Charpentier an, wie er damals den Spuren seines Lehrers Massenet folgte, aber er besitzt als Eigentum eine gewisse Logik des musikalischen Gedankengangs, die sich durch pikante Instrumentationseinfälle, die auch er sich gerne gestattet, nicht beirren lässt. Im zweiten Konzert wurden die zwei ersten Sätze des Dupont'schen Werkes, die besonders angesprochen hatten, wiederholt. Dazu kam die bisher nur im antiken Theater von Orange

gehörte Szenenmusik zu Gasquets Bacchus-Tragödie von Léon Moreau. Ein launiges Flötenduett gefiel darin am meisten. Der erste Satz ist nach dem Schema des Lohengrinvorspiels verfertigt und der dritte ist eine orientalisch sein sollende Orgie von geringem Gehalt. Die bewährten Symphonieen von César Franck und Édouard Lalo standen an der Spitze der Programme. Warum haben diese hervorragenden Meister nicht mehr als jeder eine Symphonie hinterlassen? Die unglücklichen Pariser Konzertverhältnisse in den sechziger und siebziger Jahren tragen daran wohl die meiste Schuld. Alois Burgstaller wirkte in beiden Konzerten nicht nur als bewährter Wagnersänger, sondern auch als annehmbarer Schumannsänger mit. Er war bloss etwas zu sentimental. Frau Litvinne fand an seiner Seite den gewohnten Erfolg im Schlussduett des „Siegfried" und im grossen Zwiegesang des „Parsifal". Felix Vogt

PRAG: Das erste philharmonische Konzert im deutschen Theater brachte uns Bruckners „Neunte" in einer grosszügigen, wundervollen Aufführung unter Ottenheimer. Der Rest des Programms mit Saint-Saëns als Solisten am Klavier war dagegen ziemlich seicht im Gehalte. Ein neues Unternehmen, die von Gerhard von Keussler geleiteten „Neuen Symphoniekonzerte", erhob sich in der Qualität des Orchesters und des Vortrags nicht über das Niveau eines Bierkonzertes und wurde von der Kritik einstimmig abgelehnt. Solistenkonzerte gab es eine ganze Reihe. Auch Kubelik liess sich wieder blicken. Aber der Glanz der Ševčikschule ist merklich im Verblassen. Im Kammermusikverein brachte das Roséquartett als Neuheit Regers reizende Serenade mit führender Flöte. Hervorzuheben ist ferner ein Hugo Wolfabend des Dürerbundes, worin Frieda Langendorf und A. J. Boruttau die Hatem- und Suleikalieder im Wechselgesange ausführten.
Dr. Richard Batka

STRASSBURG: Ein Königreich für einen Dirigenten! Wer wagts, vom deutschen Musikerparnass, Konservatoriums- und Konzertdirektor in der „wunderschönen Stadt" zu werden?! — Im Interregnum dirigierte inzwischen der Opernkapellmeister Gorter das erste Abonnementskonzert, mit Beethovens Vierter, Strauss' Eulenspiegel und Frau Kutschera, als hervorragender, doch nicht mehr ganz jugendfrischer Solistin. Unsere Triovereinigung (Stennebrüggen, Walther, Schmidt) brachte u. a. ein Georg Schumann'sches Werk in F, geschickt gemacht, doch nicht ohne Mendelssohnsche Züge; im Tonkünstlerverein spielte ein Pariser („Flonzaley") Quartett, mit Blumer als trefflichem Klavierpartner, ein ziemlich unerfreulich-gesuchtes Quintett von Juon, von dem ich schon Lichtvolleres gehört. Triumph feierte das Lamoureuxorchester besonders mit Liszt und Saint-Saëns; als Beethovendirigent ist Chevillard nicht sehr einwandsfrei. — Elsa Laura v. Wolzogen erfreute durch ihre zierliche Kleinkunst zur Gitarre; im Männergesangverein gefiel eine junge Sopranistin, Frl. Wittmann. Dr. G. Altmann

WIEN: Einer löblichen Gepflogenheit nach ist der Oktober solistenfrei in Wien. Erst mit November wälzt sich die grosse Flut heran. Auch nur ausnahmsweise ist das philharmonische Orchester bereits in Aktion getreten. Man rief zu einer Brucknerfeier, aber das Publikum wollte sich noch nicht recht finden lassen. Bruckners Achte hat unter den Symphonieen des Meisters ihre Sonderstellung verloren, seitdem die Neunte ans Licht gezogen worden. Hier klingen ähnliche Stimmungen feierlichen Gottesdienstes, milder, fast müder Resignation und trotziger Auflehnung an, und Bruckners letzte Symphonie hat im Eingangssatze und Scherzo den Vorzug bedeutenderer Thematik, wie grösserer Konzentration. Dagegen steht das Adagio der Achten höher; nur die an sich begreifliche Neigung, Bruckners allerletztes Wort auch als ein besonderes weihevolles und bedeutsames gelten zu lassen, kann die senilen Verfallselemente im Adagio der neunten Symphonie übersehen. In ihrem ersten ordentlichen Konzerte brachten die Philharmoniker Pfitzners Musik zu „Käthchen von Heilbronn". Sie ist nicht in glück-

licher Stunde geschaffen. In der Ouvertüre blitzt hie und da etwas Weberscher Schwung auf; wir hören Herrn Wetter vom Strahl, der die Pfitznersche Trompete im Wappen trägt. Dem guten Käthchen ist nicht recht beigekommen, weder von der Seite des Gemütes, noch vom Standpunkte jener Unterbewusstseins-Phänomene, die der Komponist der „Rose vom Liebesgarten" sonst so suggestiv in Musik zu setzen weiss. Aber auch die übrigen Vor- und Zwischenspiele sind bedenklich erfindungsarm. Wenn diese Musik verklungen ist, sind einige neue instrumentale Klangkombinationen und etliche interessante Auflehnungen gegen die Handbücher der Harmonik alles, was wir an Gewinn zurückbehalten. Mit einer nicht ganz einwandfreien Aufführung von Schumanns C-dur Symphonie wurde den Manen des Meisters gehuldigt. Felix Mottl hat kein rechtes Verhältnis zu Schumann, dem mit blossem äusserlichen „Schwung" nicht gedient ist. Mit Mottl werden sich heuer auch Richard Strauss und ein „Hiesiger", Franz Schalk, in die Leitung der philharmonischen Konzerte teilen. Mahler wird geflissentlich ferngehalten. Dieser geniale Dirigent, vielleicht jetzt der genialste, ist von allen auswärtigen Orchestern umworben — die Philharmoniker lassen den Direktor im Künstler ihre Verstimmung fühlen. So triumphiert, wie so oft in Wien, das Persönliche über die künstlerische Forderung. Wenn Nichtwiener über diese Dinge lächeln wollten — man könnte es ihnen nicht verdenken. Dr. Julius Korngold

WIESBADEN: Noch in die sommerlichen Septembertage hinein geriet das Konzert der russischen Künstlerinnen Nadedja und Vera Cernecki. Nadedja ist Altistin von phänomenaler Stimmbegabung, singt aber nur russisch. Vera Cernecki ist Pianistin. Ihr sprüht das Temperament aus den Fingerspitzen: alles an ihrem Spiel ist Verve und Leidenschaft. Nächst Bachs d-moll Toccata und Fuge, die sie mit Kraft und Geist durchdringt, gab sie Lisztsche Brillant-Phantasieen in schwungvollster Darstellung; ihre virtuose Sicherheit grenzt an Verwegenheit! In einem zweiten Konzert zeigte sie sich dann auch mehr von der zartfühlenden, feinstimmig gestaltenden Seite, entzückte durch Chopinsche Nocturnes und dergleichen. Es scheint, sie kann alles; es steckt unfraglich ein genialer Nerv in ihr. Im übrigen stand die Saison bisher stark unter dem Zeichen Robert Schumann: im Künstlerverein sang Messchaert an zwei Dutzend Lieder des Meisters und eines schöner wie das andere; Mannstädt akkompagnierte meisterhaft und spielte die fis-moll Sonate und die symphonischen Etüden mit vornehmer Empfindung. Das Theater-Orchester brachte Aufführungen der ersten Symphonie und des „Manfred"; Possart sprach — nein, lebte — den Manfred. Soeben begann auch das Kurhaus den Reigen seiner Winterkonzerte: Afferni errang grossen Erfolg als Dirigent der Berlioz'schen „Sinfonie Fantastique", die namentlich in ihren letzten Sätzen glänzend durchschlug.
Prof. Otto Dorn

ZÜRICH: Der Beginn der Konzertzeit steht zunächst im Zeichen eines Ereignisses, das für die Zürcher Musikverhältnisse etwas bedeuten will: Friedrich Hegar, der Unermüdliche, hat Ende des Winters für immer den Dirigentenstab niedergelegt, und nach vierzigjähriger Tätigkeit des Scheidenden tritt Volkmar Andreae auf den Plan, um das musikalische Leben Zürichs unter seine Herrschaft zu nehmen. Andreaes Bild als Dirigent lässt sich noch nicht in festen Umrisslinien zeichnen. Er ist noch sehr jung, erfährt, wie alle Jungen, an sich noch mancherlei Wirkungen, die sein Schaffen als Kapellmeister und Komponist noch vielfach umgestalten, und steht bis jetzt als ein Wollender, durchaus nicht als Vollender da. Hegars Werk ist ihm — man kann sagen — vom Testator selbst und unter seiner dauernden Beihilfe in die Hand gelegt worden. Seine Aufgabe ist darum fürs erste eine erhaltende: die grossen Abonnementskonzerte, die Trägerinnen des musikalischen Lebens in Zürich, müssen weiterhin unter seiner Führung das künstlerische Zentrum der Zürcher Musik bleiben. Dieser Zürcher Musik

sind aber recht schöne Aufgaben vorbehalten. Sie könnte in ihren Wirkungen, als Sammelplatz für das Beständige unter den musizierenden Jungschweizern, als einer der Vororte für die Neudeutschen, noch mehr wie bisher über die Schweizer Grenze hinaus an Klang und Farbe gewinnen. Andreae ist ein Junger. Er wird bald über seine konservative Aufgabe hinausgehen wollen, ummodeln, umwerten, umformen wollen. Dabei kommen ihm viele Eigenschaften zu Hilfe. Eine ersichtliche schöpferische Anlage für das Dirigentenfach und organisatorische Begabung, die sich nur nicht immer recht zu geben weiss und erst durch Erfahrung eine entscheidende Richtung zum Zweckmässigen erhalten wird. Den Tonwerken der Alten und Jungen steht Andreae mit einem Erfassen gegenüber, das auf das Werden eines grösseren Interpreten schliessen lässt. Aber die Wirkungen seiner Absichten auf den Zuhörer scheinen noch zu wenig ausgeprobt, als dass sie immer in künstlerische Erscheinung treten. Geborener Dirigent ist der Künstler darum, weil er auf allen Gebieten der Musik zu Hause ist und über eine umfassende allgemeinere Bildung verfügt, über jenes universale künstlerische Vorwissen, ohne das grosse Leistungen auf einem besonderen Kunstgebiete nicht denkbar sind. Ein homo novus ist er in Zürich und selbst im musikalischen Deutschland nicht mehr. Man kennt ihn von deutschen Tonkünstlertagungen, von Dirigentengastspielen und aus verbreiteteren Kompositionen für Gesang und Kammermusik. In Zürich hat er schon zu wiederholten Malen Hegar am Dirigentenpulte in der Tonhalle vertreten, und seine stilstrengen Vorführungen klassischer und moderner Chorwerke als Leiter des bekannten gemischten Chors in Zürich zählten, seit er dem Amte des Leiters dieser Gesangvereinigung obliegt, zu den musikalischen Gipfeln der Konzertzeit. Was die Abonnementskonzerte in der Tonhalle anbetrifft, so lägen hier seine Aufgaben nach der Richtung der Programmvereinheitlichung und der schrittweisen Ausmerzung der letzten Reste, die sich noch aus den Zeiten der mehr auf Unterhaltungsbedürfnis, wie auf Kunstgenuss angelegten Konzerte nach der Seite des Sensationellen erhalten haben. Natürlich wird da ein erstrebenswertes Endziel nicht durch Radikalmittel, sondern nur durch unmerkliche Erziehung zum Besseren erreicht werden. Das erste Konzert leitete mit der Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn und Brahms' dritter Symphonie ein. Messchaert war als Solist erschienen. Seine Stärke lag, nachdem er wie alle alternden Meistersänger zum Deklamatorischen übergeht, im Vortrag Loewescher Romantik, wie sie im „Seltenen Beter", im „Totentanz" und im „Hochzeitslied" spricht. Von kleineren Konzerten verdient das Orgelkonzert eines regsamen Zürcher Musikers, Ernst Isler, erwähnt zu werden, der in Zürich dem Idealgeschäft obliegt, für Max Reger eine warme Werbetätigkeit zu entfalten, die ihm von seiten aller Freunde der Regerschen Tonkunst verdienten Dank einbringt. Wie landesüblich, brachte er, anlässlich eines dieser Konzerte, in dem neben dem Münchner Tonmathematiker auch Bach auf dem Programm stand, Eigenes zu Gehör, ernste und tief empfundene Lieder, über die sich wohl, wenn sie nicht sporadisch, sondern geschlossen zu Gehör gebracht würden, einmal mehr sagen lassen würde. Der Zürcher Pianist José Berr, einer der regsamsten unter den Zürcher Musikern, hatte mit dem Violinisten Wyrott in den ersten Oktobertagen einen Abend in der Tonhalle veranstaltet, bei dem hauptsächlich Hans Hubers „Sonata appassionata" und eine Busoni gewidmete Suite dem Klavierspieler und seinem von starken pulsierenden Bewegungen getragenen Vortrag, wie Wyrott, einem Geiger, der auf ausgefeilten Vortrag und geschmackvolle Technik sieht, rechtmässige Anerkennung für ernste künstlerische Arbeit und wachsendes Können einbrachten.

Dr. Hermann Kesser

Zurückgestellt für die nächsten Hefte wurden folgende Berichte: Amsterdam, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt, Königsberg, Kopenhagen, Paris, Prag, Rosario, Strassburg, Wiesbaden (Oper); Buenos Aires, Düsseldorf, Elberfeld, Kopenhagen, Manchester, Rosario, Shanghai (Konzert).

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir beginnen mit der Abbildung des am 28. Oktober im Berliner Tiergarten feierlich enthüllten Lortzing-Denkmals, einer Schöpfung Prof. Gustav Eberleins. Auf zwei Stufen erhebt sich der Sockel, dessen Stirnseite Putten schmücken, die, als Hochrelief gearbeitet, die bekanntesten Figuren aus Lortzings Opern heiter symbolisieren. Der Tondichter selbst steht im Biedermeierkostüm in anspruchsloser Pose vor dem Beschauer.

Zum Artikel Bruno Weigls gehört das Porträt von Hermann Goetz. In Heft 5 des I. Jahrgangs brachten wir bereits ein Bild des liebenswürdigen, leider so früh dahingeschiedenen Künstlers; das heute wiedergegebene stammt jedenfalls aus einer früheren Periode.

Der Erinnerung an den vor 100 Jahren in der Schlacht bei Saalfeld gefallenen Prinzen Louis Ferdinand von Preussen dient das folgende Blatt, die Wiedergabe eines ausgezeichneten seltenen Stiches von G. Roettger sen. Der Prinz war ein vorzüglicher Klavierspieler und gediegener Komponist, der sich besonders auf dem Gebiet der Kammermusik mit Glück versucht hat.

Am 2. November jährte sich zum 50. Male der Todestag Heinrich Blumes, eines einst viel gefeierten Bühnensängers, der heute längst der Vergessenheit anheimgefallen ist. 1788 in Berlin geboren, betrat er mit 20 Jahren zum ersten Male die Hofbühne seiner Vaterstadt. Er war der erste Darsteller des Don Juan in Berlin und galt lange als der beste Vertreter dieser Partie. Später ging er zum Schauspiel über und schied 1848 unter grosser Teilnahme des Publikums von der Bühne. Das prachtvolle Bild des Sängers stammt aus der Mendelssohn-Sammlung.

Der am 17. November 1886 verstorbene ehemalige Grossherzogl. hessische Hofkapellmeister Louis Schloesser war Schüler von Rinck in Darmstadt, von Mayseder, Salieri und Seyfried in Wien, von Kreutzer, Reicha und Salieri im Conservatoire in Paris. Violinspieler, Komponist und Musikschriftsteller, schrieb er mehrere Opern, Melodramen, Ballete, Symphonieen, Ouvertüren, Kammermusiken, Konzerte, Klavier- und Violinwerke, Gesänge usw., die im Druck erschienen. In Wien, als junger Mann, erfuhr er das seltene Glück, Beethovens Freundschaft zu geniessen und als er Wien verliess, gab ihm Beethoven eine sehr warme Empfehlung an Cherubini, den damaligen Chef des Conservatoires, die ihm die Türen, von denen fremde Schüler ausgeschlossen waren, eröffnete. Das seltene Bild des Tonsetzers verdanken wir seinem Sohn, Prof. Adolph Schloesser in England.

Am 7. November feierte Ignaz Brüll, der Schöpfer des „Goldenen Kreuz", dessen Melodieen mit zu dem kostbarsten gehören, was unsere fein-heitere Opernbühne ihr eigen nennt, seinen 60. Geburtstag. Die am 22. Dezember 1875 am Königl. Opernhaus in Berlin stattgefundene Uraufführung des „Goldenen Kreuz" begründete seinen Ruf als Opernkomponist. Zur Vorlage für unser Porträt diente uns eine Heliogravüre nach dem wundervollen Gemälde von Lenbach.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

DAS LORTZING-STANDBILD IN BERLIN

von Gustav Eberlein

VI. 4

HERMANN GOETZ
† 3. Dezember 1876

PRINZ LOUIS FERDINAND VON PREUSSEN
† 10. Oktober 1806

VI. 4

† 2. November 1856

LOUIS SCHLOESSER
† 17. November 1886

Ignaz Brüll

nach dem Gemälde
von F. von Lenbach
* 7. November 1846

VI. 4

DIE MUSIK

Es ist nun das Geschick der Grossen hier auf Erden,
Erst wenn sie nicht mehr sind, von uns erkannt zu werden.

Schopenhauer

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 5

Erstes Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

INHALT

K. Eichhorn
Komponist und Publikum
Nachklänge zur Mozartjubelfeier

Paul Bekker
Der Chor auf der modernen Bühne

Eduard Fueter
Zwei Vorgänger von Mozarts Ständchen im „Don Juan"

Dr. Hugo Daffner
Was bedeutet „Basso" in Mozarts Kammermusik?

Dr. Rudolf Löw
Der II. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft in Basel 25.—27. September 1906

Oscar von Riesemann
Wladimir Stassow †

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Revue der Revueen
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

KOMPONIST UND PUBLIKUM

NACHKLÄNGE ZUR MOZARTJUBELFEIER

von K. Eichhorn-Stuttgart

Dass wir im Zeitalter der Jubiläen leben, ist bereits zum Schlagwort geworden. Fast jede Woche rüstet man sich, eine neue Jubelfeier zu begehen. Zu Anfang dieses Jahres stand Mozart auf der Tagesordnung; durch Konzerte und Vorträge hat man seinen 150. Geburtstag gefeiert. Auf jedem Programm musste sein Name stehen, niemand wollte sich den Vorwurf der Rückständigkeit und Pietätlosigkeit machen lassen. Man hat sein Leben nach allen Richtungen geschildert, hat seiner liebenswürdigen, humorvollen Persönlichkeit, seiner Genialität, seiner Triumphe, aber auch seiner Leiden und Kämpfe gedacht, man hat veranschaulicht, welche Intriguen, Sorgen und Enttäuschungen ihm das Leben verkürzten, wie er trotz aller Lobeserhebung von seiten angesehener Persönlichkeiten in München, Augsburg und Mannheim, in Paris und Wien nie auf einen grünen Zweig, nicht einmal zu einer gesicherten Lebensstellung kam, man hat erwähnt, wie es ihm, der nun einmal als echte Künstlernatur nicht sehr haushälterisch mit dem Geld umgehen konnte, oft am nötigsten fehlte. Mit Begeisterung, mit innigem Bedauern hat man's gehört und sich gesagt: „So etwas käme bei uns nicht mehr vor. Hätte Mozart in unserer Zeit gelebt, es wäre ihm besser ergangen". Und dabei, ohne eine Moral oder einen Vergleich zu ziehen, hat man's bewenden lassen. Man hat sich nicht gefragt: Welche Garantieen sind heutzutage geboten, dass ein Musiker, sei er Genie, sei er Talent, nicht dieselbe Misere durchzumachen hat wie ein Mozart? Was wird denn von denjenigen Kreisen, die Stellung, Bildung und Geld zur Förderung der Kunst hätten, für den schöpferischen Musiker getan? Wie stellt sich überhaupt in wirtschaftlicher Hinsicht der schaffende im Verhältnis zum ausübenden Künstler?

Es ist wahr, in mancher Hinsicht sind wir vorwärtsgeschritten. Die Zeiten sind vorbei, da der Kopist oft mehr verdiente als der Schöpfer. Es war zu Mozarts Zeiten Brauch, dass Unternehmer und Vervielfältiger den Hauptprofit bezogen, wenn von einer Oper zur weiteren Aufführung

eine Abschrift gemacht wurde. Namentlich der Opernkomponist steht sich heute besser als zu Mozarts Zeiten. Hat dieser einmal ein Werk zur Bühne gebracht, so bezieht er nach den gesetzlichen Bestimmungen seine Tantième. Auch im allgemeinen hat das Ansehen des Musikerstandes sich gehoben, und ein Künstler von Mozartscher Qualität läuft wohl nicht mehr Gefahr, mit Köchen und Kammerdienern zusammengerechnet und -gespeist zu werden, wie es anno dazumal bei dem Aufenthalt des Brotherrn von Mozart, des Erzbischofs von Salzburg, am kaiserlichen Hofe zu Wien geschah. Durch Volkskonzerte, durch billige Volksausgaben sucht man den Geschmack der unteren Volksschichten zu heben, die niederen Stände der Kunst näher zu bringen; durch Entstehung der Gesangvereine wurde es auch dem einfachen Mann ermöglicht musikalische Begabung zu verwerten. Sind wir aber wirklich dahin gekommen, dass die Kunst, in diesem Fall die Musik, als ein allgemeiner Bildungsfaktor angesehen wird, deren schöpferische Kräfte infolge dieser Einsicht von seiten des Staats und vermöglicher Privatleute unterstützt und gefördert werden müssen? Ist es dem Komponisten unserer Zeit leichter gemacht, seine Werke vor die Öffentlichkeit zu bringen, ermöglicht ihm das Kunstbedürfnis, die dankbare Anerkennung seiner Mitwelt, seine Schöpfungen leichter an den Mann zu bringen, von seinem Schaffen zu leben? Hat sich der allgemeine Geschmack, die Urteilsfähigkeit des Publikums so gehoben, dass er Verständnis und tatkräftiges Entgegenkommen von dieser Seite aus erwarten könnte?

Ich glaube, der begeistertste Verehrer heutiger Zustände wird zugeben müssen, dass wir von einer künstlerischen Kultur noch sehr weit entfernt sind, dass unsere heutige Zeit mit ihren ganz entgegengesetzten Interessen bei ihrem Hang am Materiellen, Äusserlichen sich hierzu gar nicht eignet. Der Staat hat herzlich wenig Verständnis für die Bedeutung der Kunst im Volk und wendet demgemäss auch nicht zuviel Geld auf zu ihrer Förderung. Dass mit dem Bau und der Unterstützung von Akademieen dem Fortschritt in der Kunst wenig gedient ist, gibt jeder zu, der Akademiker und akademische Kunst in ihrem mehr oder weniger konservativen Charakter kennt. Gerade Mozart ist uns ein Beispiel hierfür. Seine Kunst, die uns heutzutage im Vergleich zu unseren Modernen doch sehr zahm, sehr haushälterisch in der Wahl der Ausdrucksmittel erscheint, erregte oftmals bei den Herrn Akademikern seiner Zeit ein allgemeines Schütteln des Kopfes. Was würde wohl einer dieser Herren sagen, könnte er einmal in unseren Tagen der Aufführung eines Straussschen oder Regerschen Werkes mitanwohnen? Wahrscheinlich würde er sich die Ohren zuhalten und sich mit dem Revolutionär seiner Zeit hübsch zufrieden geben.

Fortschritt in der Kunst erfolgt also zum grossen Teil gerade dadurch,

dass sich der Vorwärtsdrängende in den Gegensatz zur akademischen Überlieferung stellt, dass er die Schablone überlieferter Form, der konventionellen Mache sprengt und erweitert. Fortschritt kann nicht in akademischen Brutanstalten gezüchtet werden, er erfolgt allein in freier Entfaltung durch die innere Arbeit der hierzu Berufenen. Hat aber einmal ein Staat seine erste Aufgabe darin erfasst, Kultur zu säen und zu verbreiten, dann erwächst ihm auch die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, die Kunst, in unserem Falle die Musik, als eine der ersten Kulturträgerinnen zu unterstützen, nicht allein durch Bau und Unterhaltung von Akademieen, die als ausbauende Werkzeuge gewiss auch ihre Daseinsberechtigung haben, sondern vor allem durch Gewährung zahlreicher und dauernder Stipendien, durch häufige, alle musikalischen Gebiete berührende Preisausschreiben, durch Schaffung einer Jury, durch kostenlose Veranstaltung von Konzerten, die dazu dienen sollen, die Werke Unbekannter vor die Öffentlichkeit zu bringen, durch Erlass von gesetzlichen Bestimmungen, die es dem Urheber ermöglichen, auch von seinen Werken zu leben, die verhindern, dass der Hauptprofit dem Geschäftsmann, der an einer Komposition so wenig ideellen Anteil hat, wie an der Erschaffung der Welt, in die Tasche fliesst — mit einem Wort: durch die Förderung einer freien Kunst. Eine zweite Aufgabe eines Staats, dem die Kunst nicht bloss ein Zeitvertreib gewisser Kreise, eine angenehme Beschäftigung klavierklimpernder Jungfrauen und schöngeistiger, mit gewissen anerkennenswerten Fertigkeiten ausgerüsteten jongleurähnlichen Individuen ist, besteht darin, künstlerische Bildung ins Volk zu bringen, schon in der Schule damit zu beginnen und hier an Stelle verschiedener toter, für das innere Leben fast unbrauchbarer Fächer künstlerische, das künstlerische Empfinden und Denken der Kinder anregende Stoffe einzuschalten. Ist hier einmal ein richtiger Grund gelegt, wird dieser auch im späteren Leben weiter ausgebaut, dann wird der Künstler auf einem breiteren Fundament fussen und von der Gesamtheit leichter getragen werden können. Bei unseren heutigen Verhältnissen ist aber die Kunst in der Hauptsache auf diejenigen Kreise angewiesen, denen es ihre Lebenslage ermöglicht, sich mit der Kunst zu beschäftigen.[1]) Was wird nun von dieser Seite aus für die Kunst, namentlich für den schaffenden Künstler getan? Nicht mit Begeisterung, mit Lobeserhebung ist ihm gedient; die Echtheit der Liebe zur Kunst soll sich in der Tat äussern. Eine Kunstbegeisterung, die nur bis an den Geldbeutel heran-, aber nicht hineinreicht, ist eine leere Schwärmerei; wer wahrhaft liebt, muss Opfer bringen können. Hätten die Lobeserhebungen, die Mozart an all den Höfen einheimste, nur einigermassen sich in Tat umgesetzt, hätte

[1]) Wir haben also im Grunde noch dieselben Verhältnisse wie zu Mozarts Zeiten.

man ihm an Stelle blosser, billiger Schmeicheleien für die Stellung gesorgt, die er erstrebte — wahrhaftig, es wäre ihm lieber gewesen. Dabei ist noch zu bedenken, dass man in ihm öfters weniger den schöpferischen Geist, als den fertigen Virtuosen bewunderte — eine Sache, die auch heutzutage sich immer wiederholt. Es sei gern zugestanden, dass auch in unserer Zeit von Privaten manches für die Kunst getan wird. Es haben sich sogar zur Verbreitung der Werke des meistgenannten und anerkanntesten Liederkomponisten der Jetztzeit ganze Vereine gebildet, eine Erscheinung, die wohl bei Lebzeiten des Komponisten noch nie in diesem Masstabe eingetreten ist. Im allgemeinen wird aber die Spende irgendeines Mäcens nicht dem schaffenden, sondern dem wiedergebenden Künstler zugute kommen. Für den Fortschritt in der Kunst ist aber hiermit soviel wie nichts getan. Wird irgendwo in einem Rauchfang, an einem Schmiedefeuer oder sonst einem ähnlichen obskuren Ort ein zukünftiger Ritter vom hohen c entdeckt, dann erfolgt die grosse künstlerische Tat: der Mann wird hervorgezogen, in ein anderes Gewand gesteckt und in die Geheimnisse der Sangeskunst eingeweiht. Noch etwas allgemein künstlerischen und gesellschaftlichen Schliff — der Künstler ersten Ranges ist fertig, und laut singen alle Tageszeitungen und Familienzeitschriften das grosse Ereignis und die hohe künstlerische Tat des Kommerzienrats X, des Herrn Intendanten v. Y. Als ob der zufällige Besitz einer schönen Stimme notwendig künstlerische Befähigung mit sich brächte, als ob die Kunst hiermit nur um einen Schritt vorwärtsgekommen wäre. Im Gegenteil: zu allen Zeiten haben die Komponisten mit der Eitelkeit und Ruhmsucht ihrer Interpreten zu kämpfen gehabt, und auch Mozart hat diese Erfahrung machen müssen, als er es unternahm, in die alte Oper, die nur ein für die Sänger zurechtgerichtetes Arienbündel war, charakteristischen Ausdruck und dramatisch belebte Handlung zu giessen. Wehe dem, der auch heutzutage noch es wagt, dem innerlich durchschnittlich beanlagten Sänger etwas zuzumuten, das ihm in seinen Kram nicht passt, den Beifall des Publikums und der Kritik nicht unfehlbar verheisst. Er wird mit Hoheit, mit Achselzucken zurückgewiesen werden. Der Sänger erblickt ja, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht seine Aufgabe darin, als Diener der Kunst Neuland zu entdecken, Medium zwischen Schöpfer und Publikum zu sein, echte Kunst ins Volk zu tragen, nein — Verherrlichung der eigenen Persönlichkeit, die Konkurrenz niederzusingen, Ehre und Reichtum zu erlangen, ist ihm Selbst- und Endzweck. Ihn unterstützt hierbei der Hang des Publikums zum Persönlichkeitskultus. Wer Gelegenheit gehabt hat, gewisse Theatergespräche zu belauschen, der wird gefunden haben, dass unser Publikum im allgemeinen ein Werk, seinen Ideengehalt seinen Stil, seine Eigenheiten und Prinzipien kaum berührt, höchstens

einzelne schöne Stellen bespricht, dass ihm aber viel mehr daran liegt, seine künstlerische Bildung in der Beurteilung zu zeigen, ob Herr A diese Stelle noch grossartiger (man reisse hier beide Kinnbacken möglichst weit auseinander) gesungen habe als Herr B, ob Fräulein C über bessere Stimmittel verfüge als Fräulein D, ob die Stimme der Frau H nicht im Abnehmen begriffen sei und was dergleichen höchst anregende „Kunst"-gespräche mehr sind. Vor lauter Interesse für den Interpreten vergisst dieses Publikum das Werk und seinen Schöpfer, vor lauter Anerkennung der Verdienste jener hat es keinen Groschen übrig für den Urheber dieser Triumphe. Eine Ausnahme wird in der Regel nur dann gemacht, wenn der Komponist den jeweiligen Modeton recht geschickt getroffen hat; dann wird auch ihm der Gnadenhimmel leuchten, werden seine Sterne an seine Brust sich heften, wird sein Goldregen ihm zufliessen. Hätte Kaiser Josef II. und sein Hof einem Mozart nicht auch etwas von den klingenden, gleissenden Anerkennungszeichen zuwenden können, anstatt die italienischen Hofsänger und ihren Modekomponisten Salieri allein damit zu überschütten? Hier Segen und Spende in Hülle und Fülle an eine Modekunst verschwendet — dort das Genie, das trotz seiner Erfolge nicht aus den Sorgen herauskommt, mit einigen billigen Phrasen abgespeist wird und es sich schliesslich zur hohen Ehre anrechnen muss, zum Hofkompositeur ohne bedeutende Aufträge mit einem Gehalt von ganzen 800 Gulden ernannt zu werden: es ist die alte Geschichte vom tragischen Schicksal des Genies. Eine beliebte Art, den Künstler abzuspeisen, ist ferner, ihn als Lehrer zu benutzen. Auch Mozart musste dies erfahren, ja, er sah sich genötigt, zu diesem Erwerbsmittel zu greifen, um sich und seiner Familie Brot zu verschaffen. Wie oft klagt er über das verhasste Stundengeben und ruft aus: „Nicht zum Unterricht erteilen, sondern der Welt Werke zu schaffen, fühle er sich berufen." Als ob Männer wie Mozart nicht zu gut für jene Art des Broterwerbs gewesen wären, als ob sie nicht darauf hätten Anspruch machen können, allein ihrem Schaffenstrieb zu folgen, von ihren Werken, mit denen später Millionen verdient worden sind, zu leben. Die Gabe der Schöpfung hat überhaupt nichts mit der Gabe des Lehrens gemein, und in der Regel fehlt solchen, die selbst Bedeutendes leisten, die Fähigkeit, sich in andere zu versenken, anderen, weniger rasche Auffassungsgabe Besitzenden, sich mitzuteilen und den Weg zu weisen. Jene höchste Befähigung als eine Neuerungen schaffende, verhältnismässig seltene Erscheinung sollte genügen, dem mit ihr Ausgerüsteten den Lebensunterhalt zu gewähren, es ihm zu ermöglichen, ganz seinen Ideen zu leben. Wahrhaftig, ein Mozart hätte schon wegen seiner rührenden Anhänglichkeit an das angestammte Kaiserhaus, die ihn eine Anstellung an der Berliner Oper ausschlagen liess, eine bessere Behandlung von dieser Seite aus verdient. Er, der über eine

seltene Begabung verfügte, der sich als schöpferische Kraft fühlte, der eine Fülle von Werken hinterliess, von denen ein Teil schon ihren Urheber hätte ernähren sollen, er, der eine echte, ehrliche, lebens- und schaffensfreudige, humorvolle Künstlernatur war, er hatte sein Lebenlang mit Widerwärtigkeiten und Entbehrungen, mit Sorge und Krankheit, mit Gehässigkeit und Verleumdung, mit spiessbürgerlicher Trägheit und borniertem Hochmut, mit Undank und Bevormundungsversuchen zu kämpfen. Ist es da ein Wunder, wenn sich seine feinfühlige Natur vor der Zeit aufrieb, wenn die verzehrende Sorge um den Unterhalt des Lebens ihm dieses verkürzte, wenn seine durch angestrengtes nächtliches Arbeiten strapazierte Nervenkraft sich erschöpfte? Und als ihm endlich gegen das Ende seines Lebens infolge des ungeheuren Erfolgs seiner „Zauberflöte" sich bessere Aussichten eröffneten, als man unter dem ungarischen Adel und in Amsterdam Subskriptionslisten für ihn zirkulieren liess, da war es zu spät. Er war schon dem sicheren Tode verfallen. Ist das nicht erschütternde Tragik, die die Gewissen aufrütteln sollte, zu verhindern, dass sich ähnliches wiederholt? Und hatte nicht die Art, Sammlungen für ihn zu veranstalten, etwas almosenhaftes an sich, wo es doch nur sein Verdienst, sein gutes Recht war, für das, was er geschaffen, womit er die andern entzückte, einen dem Erfolg entsprechenden Entgelt zu erhalten? Wie eine blutige Ironie auf Freundschaft und Gönnerwesen liest es sich endlich, wenn man vernimmt, dass nach seinem Tode Baron van Swieten, der Millionär, der unglücklichen Witwe mit ihren zwei unversorgten Kindern hilfreich beigesprungen sei und ihr die Sorge um das Begräbnis abgenommen habe. In ihrem Interesse, da sie zu aller Armut noch krank war, habe man eine möglichst billige Bestattungsart, Armenbegräbnis und Massengrab, gewählt, und der Herr Baron habe sogar die Unkosten, ganze 11 Gulden und 36 Kreuzer, huldvollst getragen. Auf diese Weise ehrte man ein Genie, dessen Namen fortdauert, nachdem Werke und Namen seiner von der Mode getragenen Zeitgenossen schon längst vergessen sind.

Ich frage nochmals: welche Garantieen sind gegeben, dass in unserer Zeit sich nicht ähnliches wiederholt? Zugegeben, dass der Sinn für Kunst sich in diesen stark hundert Jahren gehoben habe — ist dies wirklich in dem Masse geschehen, dass ein schaffender Geist, sei er Genie oder ein kräftiges Talent, nicht durch dieselben Lebensumstände beengt, bedrückt und schliesslich gar vernichtet werden könnte? Sage mir niemand, ein Mozart würde heutzutage, wo das Verständnis für seine Schaffensart geweckt sei, wo seine Werke fast in jeder musiktreibenden Familie zu finden seien, unschwer die ihm gebührende Anerkennung erlangen. Würde in unserem Zeitalter wieder ein Genie auftreten, so hätte es andere Züge zu tragen. Ein Genie ist, wenn auch seiner Zeit voraus, dennoch immer noch

ein Kind derselben. Auch bei Mozart ist dies der Fall. Bei allem Streben nach Neuerungen wurzelte dennoch sein Denken und Fühlen im Geist des Rokokozeitalters, fusste sein Stil in dem damals gebräuchlichen Rokokostil und war deshalb nach Form und Inhalt im Grunde seinen Zeitgenossen durchaus nicht unverständlich. Ein Mozart wird deshalb in seiner Art einzig sein und bleiben. Auch wird dem Genie der Zukunft ebensowenig wie den bisherigen Bahnbrechern der Kampf erspart bleiben; im Gegenteil, es wird kämpfen müssen, denn im Kampf mit dem träg-konservativen Kleben am Althergebrachten, mit dem Materialismus, dem Modesinn, mit der Geschäftemacherei und der Voreingenommenheit stählt sich die Kraft, klären sich die Ideen, erweist sich die Berechtigung seiner Reformversuche. Allein so weit sollten wir doch in künstlerischer Kultur gediehen sein, dass wir unsere grossen und grössten Geister nicht mehr darben, sich ihren Lebensunterhalt in handwerksmässiger, schulmeisterlicher Tätigkeit erwerben lassen. Wir sollten so weit gekommen sein, dass infolge gesteigerter Nachfrage und geläutertem künstlerischem Geschmack das Risiko des Verlegers ein geringeres und somit seine Aufnahmefähigkeit eine grössere, weniger auf den Modeton Rücksicht nehmende ist. Der schaffende Künstler sollte endlich erreicht haben, dass ihm ein bestimmter Anteil am Gewinn zu verbleiben hat. Wie weit wir aber von diesem unleugbar berechtigten Ziel entfernt sind, hat der dicke Staub gezeigt, den die Tantièmeforderung aufwarf und noch aufwirft. Heuchelei nennt Wagner unser gesamtes Kunstleben und Streben. Zum mindesten verrät dasjenige unserer Tage einen solch bedeutenden Mangel an Interesse für die Entwicklung der Musik, eine solch kalte, der Heuchelei sich nähernde Gleichgültigkeit den an ihr Arbeitenden gegenüber, dass jener Vorwurf seine Berechtigung hat. Man wird sagen, dass unsere Zeit gar kein Genie mehr hervorbringen könne, man wird fragen, wo ein solches denn zu finden sei. Darauf ist zu erwidern, dass allezeit das echte Genie in der Stille wirkt, dass jedes marktschreierische Getue ihm zuwiderläuft und es demnach nicht unumstösslich zweifelhaft ist, ob auch in der Gegenwart nicht ein solches lebt, aus der Tiefe des Volkes emporsteigen möchte. Auf jeden Fall kann das Bedürfnis einer Persönlichkeit, die in unser heutiges Musiktreiben mehr Stileinheit und Innerlichkeit bringen könnte, nicht geleugnet werden. Und einem solchen Manne, der zweifellos viel zu tun und zu kämpfen haben wird, den Weg anzubahnen durch Schaffung anderer Kunstverhältnisse in Verbindung mit sozialen Reformen wäre Aufgabe der Jetztzeit. Nur dann ist Fortschritt und Verbreitung der Kunst möglich, wenn der Staat auf der einen Seite eine für ihr Gedeihen förderlichere Kultur ins Volk bringt, auf der anderen Seite es als Pflicht fühlt, Männer, die das geistige und materielle Nationalvermögen so enorm bereichert, deutschem

Namen und deutscher Kunst auch im Ausland zum Ansehen verholfen haben, zu fördern und zu unterstützen. Nur dann kann die Kunst wirklich gedeihen, wenn diejenigen Kreise, denen es ihre Lebenslage ermöglicht, sich eingehend mit Kunst zu beschäftigen, sie unbekümmert um Virtuosentum und Modekunst mehr als Lebenselement auffassen, mehr als bisher durch tatkräftige Förderung ihrer schaffenden Geister es zu verhindern suchen, dass abermals ein Genie oder Talent sich in der Sorge ums Alltägliche aufreibt, aus Mangel an Entgegenkommen zugrunde geht. Denn auch das echte Talent hat schöpferische Befähigung und Daseinsberechtigung, ja in gewissem Sinne ist es noch mehr befähigt, künstlerischen Einfluss aufs Volk auszuüben als das Genie, weil sein Gedankenflug nicht in Höhe des Genius sich bewegt und somit leichter vom Volk erfasst und zu eigen gemacht werden kann. Und hat sich erst der erfreuliche Zug unserer Zeit, Kunst ins Volk zu tragen, noch mehr verbreitet und erweitert, ist das Volk durch bessere Erziehung und bessere Lebenslage auch in den Stand gesetzt, künstlerischen Geschmack, künstlerische Genussfähigkeit, künstlerisches Denken und Fühlen sich anzueignen, dann wird auch der Künstler mehr Feld vor sich haben, er wird nicht mehr vereinzelten Schichten, sondern dem ganzen Volk seine Schaffenskraft widmen und somit auch Aussicht auf bessere Lebensbedingungen und vielseitigere Anerkennung haben. Der Boden ist rauh, aber gut. Bebaut ihn und es wird sich lohnen! Nur dann haben unsere Jubiläen Sinn und Berechtigung, wenn wir rückhaltslos unsere Zeit mit der vergangenen vergleichen, wenn wir die früher begangenen Fehler und Rücksichtslosigkeiten zu erkennen und zu verhüten suchen, wenn wir uns das Gewissen schärfen, wenn wir die Mängel und Modetorheiten festzustellen uns bemühen, wenn wir die Verpflichtung in uns erwachen fühlen, die Kunst nicht nur als etwas Schönes zu geniessen, sondern auch als einer Kulturträgerin für sie und ihre schaffenden Kräfte, für ihre Verbreitung und Fortentwicklung etwas zu tun, wenn wir nicht tatenlos, mit weichen Gefühlen in die Vergangenheit blicken, sondern mit geschärftem Blick und festem, klarem Wollen in die Zukunft schauen. Nur dann hat auch eine Mozartjubelfeier wahren Sinn und Zweck gehabt.

DER CHOR AUF DER MODERNEN BÜHNE

von Paul Bekker-Berlin

Durch die Ausgestaltung des heutigen Opernwesens sind Faktoren von ursprünglich sekundärer Art zu weittragender Bedeutung gekommen. Chor und Orchester besitzen für die gegenwärtige Bühne dieselbe, ja, teilweise sogar eine grössere Wichtigkeit als die ursprünglich dominierenden Solisten. Nach aussen hin gibt sich diese Tatsache durch das permanent steigende numerische Verhältnis, speziell des Chors, zu erkennen. Die Stellung, die er im Etat der Theater einnimmt, wird von Jahr zu Jahr bedeutender. Und nicht nur die Zahl, auch die Qualität der Mitglieder verändert sich zum Guten. Während man früher das Bismarcksche Wort von den Zeitungsschreibern recht treffend auf den Chor anwenden konnte, finden sich heute schon verhältnismässig gut gebildete Musiker darunter, und man geht durchaus fehl, einen grösseren Opernchor nur als Vereinigung gescheiterter Existenzen zu betrachten. Ist nun aber, mit dieser äusseren Anschwellung und der Veränderung der Bestandteile auch eine innerliche organische Umbildung Hand in Hand gegangen? Findet die höhere Bewertung des Chorganzen eine Parallele in der gesteigerten künstlerischen Leistungsfähigkeit des einzelnen? Die genaue Beantwortung dieser Fragen wird im allgemeinen negative Resultate zeitigen. Dem Drange der Zeit folgend, haben die massgebenden Stellen dem Chore erhöhte Aufmerksamkeit zugewandt. Aber anstatt von Grund aus zu reformieren, haben sie einer veralteten Institution einige neue Lappen und Läppchen umgehängt und glauben damit ihr möglichstes getan zu haben.

Als äusseres Entwicklungsmoment habe ich den Vergrösserungsdrang bezeichnet. Im Orchester war er eine natürliche Folge der Einführung neuer resp. verbesserter Blasinstrumente. Damit wurde auch eine Vermehrung der Streichergruppe notwendig. Die Steigerung von Mozart bis Wagner wird in dieser Beziehung durch das Verhältnis 2 : 5 ungefähr gekennzeichnet. Schon um dieser instrumentalen Vergrösserung ein Gegengewicht zu bieten, musste der Chor verstärkt werden. Dazu kam die Ausdehnung der räumlichen Bühnenverhältnisse, hervorgerufen durch die technischen Verbesserungen und Neueinrichtungen. Die vergrösserte Bühne erforderte vermehrtes Menschenmaterial. Doch das sind nur

äussere Veränderungen und als solche noch nicht massgebend für eine wesentliche innere Umgestaltung. Den Grund zu dieser glaube ich vielmehr in dem Individualisierungstriebe zu erkennen. Dasselbe zersetzende Prinzip, das Völker in Stämme, Stämme in Familien, Familien in Einzelwesen sondert, hat auf der Bühne ein zuerst untrennbar scheinendes Ganzes in Individuen von durchaus eigenartiger Bedeutung aufgelöst. Nur dass der Werdegang beidemal verschieden war: während in der Natur das Ganze aus dem einzelnen hervorging, schuf der nachahmende Mensch zuerst in rohen Umrissen eine Nachahmung des Resultats und gelangte von diesem aus an der Hand der rückwirkenden Entstehungsgesetze auf das ursprüngliche einzelne zurück. So ist der Chor bei uns anfänglich wie bei den Alten eine feste, zähe Masse, die als Ganzes wohl eine bestimmte eigene Physiognomie aufweist, sich aber jedem Zerlegungsversuch widersetzt und stets, ähnlich der Maske des antiken Schauspielers, dasselbe einheitlich-gleichförmige Gesicht zeigt. Allmählich treten Sonderungen ein. Aus dem Ganzen löst sich das einzelne ab und nimmt eine besondere persönliche Form an. Die Masse selbst wird beweglicher, vielseitiger, veränderlicher. Der Individualisierungstrieb macht immer schärfere Einschnitte in die Urform. Der einzige, geschlossene Chor der ersten Zeit teilt sich, zunächst in zwei einander gegenüberstehende. Diese bilden wieder Sonderungen in sich, und so haben wir, über einen langen Entwicklungsgang hinwegsehend, heute Ensembles von zehn und mehr Chorgruppen. Die gesamte neuzeitliche Opernliteratur bietet Belege hierfür. Bevor wir der Betrachtung dieser Chöre näher treten, müssen wir uns vergegenwärtigen, dass unser sogenannter „Chor“ überhaupt nur ein Teil, eine Hälfte des Ganzen ist, dem ursprünglich dieser umfassende Name zukommt. Die andere Hälfte hat sich schon vor Jahrhunderten abgelöst und unter dem Namen „Ballet“ selbständig weitergebildet. Einen „Chor“ im Sinne der Alten haben wir also gar nicht, vielmehr zwei getrennt existierende Chorhälften: einen Singchor und einen Tanzchor. Zu untersuchen, wie diese Scheidung entstehen konnte, würde hier zu weit führen und ist schliesslich für uns bedeutungslos. Jedenfalls ist sie seit langer Zeit (mit der Entstehung der Oper zugleich) eingeführt und hat sich bis heute erhalten. Wir haben in ihr eine Übertragung des Prinzips der Arbeitsteilung auf das Gebiet der darstellenden Kunst zu erkennen; wie sich zeigt: eine in ihren Folgen äusserst unglückliche Übertragung. Wenn im Handwerk ein Arbeiter nur Tischbeine, der andere nur Tischplatten fabriziert, so werden beide im einzelnen unzweifelhaft Besseres leisten, als wenn jeder von ihnen ein Ganzes herstellen wollte. Will man aber diese Erkenntnis für die Bühne nutzbar machen, so vergisst man, dass dazu noch ein Dritter gehört — der die Teile zusammensetzt. Die Arbeit dieses Dritten

glaubt man — dem Zuschauer aufbürden zu dürfen. Bietet sich uns nicht fast täglich im Theater das eigenartige Schauspiel, das halbe Personal tanzen, die andere Hälfte darum stehen und singen zu sehen? Freilich — wir merken es nicht, denn wir sind in diesem Unsinn gross geworden. Wir fühlen nicht den Spott des Regisseurs, wenn er uns mit verbindlichster Miene sagt: „Seht, jene tanzen, diese singen. Sucht euch aus, was euch davon gefällt — oder setzt euch beides zusammen — ganz nach Belieben.“ Versucht man aber einmal die Gewohnheitsbrille abzusetzen und die Dinge mit freiem Auge anzuschauen, so wird man lächeln über die Armseligkeit, die sich hinter dieser Gespreiztheit verbirgt.

Begreifen wir also „Chor“ und „Ballet“ der heutigen Bühne als eine ursprüngliche Einheit, deren Teile, unabhängig voneinander, durch Jahrhunderte ihren eigenen Weg gegangen sind. Zu welchen Zielen sind sie auf diese Weise gekommen? Wie stellt sich uns heute das Ballet dar?

Es ist ein allgemeines Naturgesetz, dass, wo ein Sinn oder Organismus gewaltsam geschädigt wird, die Lebenskraft einen anderen desto reichlicher ausstattet. Der Taube sieht, der Blinde hört oder fühlt meist ausgezeichnet. Der Hund büsst seinen vorzüglichen Geruchssinn durch schlechte Augen, die Katze ihr scharfes Gesicht durch mangelhafte, auch äusserlich verkümmerte Nase. Was hat unsere heutige Tanzkunst eingetauscht für das Aufgeben der Sprache? Welchem Sinne sind die der Rede entzogenen Kräfte zugute gekommen? Der Anmut, der Grazie? Kaum! Ich bemerke nur körperliche Geschicklichkeit — im engsten Sinne — Zehenspitzen- und Kniegelenkvirtuosität. Das ist unser heutiges Ballet, das ist der „Tanzchor“. So lautet das Resultat, wenn ich die faktischen Zustände betrachte. Die Theorie belehrt mich, dass der Tanzkunst als Äquivalent für das geraubte Wort die Gebärde zugewiesen sei. Welches sind die Organe der Gebärdensprache? Eigentlich der ganze Körper, im besonderen die leichtbeweglichen Glieder: Antlitz, Arme und Beine. Mimik und Plastik wären also das Gebiet der Tanzkunst gewesen. Beide sind schlecht zur Geltung gekommen. Die Mimik wurde in die Stockschrauben einer ewig lächelnden Grimasse gezwungen. Die Plastik spezialisiert sich auf Ausbildung des Beines. Wie war dies möglich, durch welche Ursachen lässt sich ein solches sinnwidriges Abweichen von dem deutlich vorgezeichneten Wege erklären? Hier stossen wir auf einen Punkt, wo die Sittengeschichte zur Ergänzung der Kunstgeschichte herbeigezogen werden muss. Die Kunst war an die Höfe gegangen. Der Fürst, der aus seinen Mitteln die Theatertruppe unterhielt, bekam dadurch den Charakter eines Käufers, nach dessen Geschmack sich die Ware richten muss. Dieselben Elemente, die in einer Beziehung die Kunst förderten, indem sie ihr das Dasein überhaupt erst ermöglichten, missbrauchten — absichtlich oder unabsichtlich — ihre Machtstellung

und wurden dadurch zum Hemmschuh. Vom Geber zum Gebieter ist ein so kleiner, fast selbstverständlicher Schritt, dass nur ein deutliches Bewusstsein und ein fester Wille ihn verhindern können. Jene freiwillige Selbstentäusserung, die nur an wirklicher Kunst Gefallen findet, war aber zu allen Zeiten eine seltene Sache. Und andererseits — der dankbare Empfänger verwandelt sich leicht in den gehorsamen Untergebenen. Das demütigende Wort „Wes Brot ich esse, des Lied ich singe" findet nirgends mehr Bestätigung als in der Kunstgeschichte. Es ist bekannt, zu welcher kunstunwürdigen Rolle das Ballet bis auf den heutigen Tag verurteilt ist. Rein sinnliche Ergötzung und Reizung ist der Zweck seines Daseins, und die verschiedenen Phasen seiner Entwicklung unterscheiden sich nur durch die mehr oder minder starke Neigung zum gänzlich Frivolen. Man betrachte die „Fabeln" der Ballets, wo sich solche überhaupt noch nachweisen lassen. Es sind ausnahmslos armselige, dürftige, banale Liebesgeschichten. Aus dem Liebesmotiv an sich wäre noch kein Vorwurf zu machen. Dieses wird, nach dem Beispiel des Lebens, wohl stets die Grundlage künstlerischen Schaffens sein. Zu protestieren ist nur gegen die einförmig-triviale Art, in der es im Ballet uns vorgeführt wird, und die Wagner in den beiden Berichten über die Pariser Freischütz-Aufführung so ergötzlich persifliert. Wo aber das Ballet, in Erkenntnis der bisherigen geistigen Armut, versucht, einen höheren Flug zu wagen, da versengt es sich die Flügel, wie all die grossen Ausstattungspantomimen beweisen. Im ganzen wird es ohne Sprache immer das bleiben, was es heute ist: ein armseliger Zwitter, dem das schönste menschliche Organ fehlt. Die praktische wie auch die theoretische Betrachtung unseres Balletwesens führt also notwendig zu dem Ergebnis: es ist ein Faktor in unserem Kunstleben, über den das höhere Interesse zur Tagesordnung überzugehen berechtigt ist.

Nun treffen wir das Ballet nicht nur selbständig. Auch in die Oper hat man es hineingezogen, in Beherzigung der nichtswürdigen Warenhausmoral: wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen. Nach diesem Prinzip schuf man die Balleteinlagen der Opern, die schliesslich in der Pariser Grossen Oper zur unabweislichen Forderung wurden. Doch empfand man auch hier mit der Zeit den Widersinn des Gedankenstriches — eigentlich sollte man sagen: Gedankenlos-Striches — den das Ballet mitten in die Handlung setzte. Man versuchte also zwischen beiden eine Art logischer Verbindung herzustellen (z. B. in „Robert der Teufel"). Am besten ist das bei dem nachträglich hinzugefügten „Tannhäuser"-Ballet gelungen. Hier decken sich die der Pantomime zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel so vollkommen mit dem Sinne der Handlung, dass man dieses Ballet wohl als ideal bezeichnen kann (abgesehen von der ungebührlichen Ausdehnung

die es dem ersten Akte gibt). Wagner hat, mit Ausnahme des „Rienzi", in der Anlage eines Textes nie Ballet vorgesehen. Eine scheinbare Ausnahme bildet der Lehrbubentanz im dritten Akt der „Meistersinger", sozusagen ein rudimentäres Organ. Wagner wollte in den „Meistersingern" bekanntlich ein Werk für die praktische Bühne schreiben. Ob er bei diesem Tanz an die Balleteinlagen früherer Zeiten dachte? Dann wäre die Form doch wohl etwas zu winzig geraten. Eher ist anzunehmen, dass es ihm darum zu tun war, nach den Aufzügen der Gewerke eine Ruhepause eintreten zu lassen, um dadurch die nötige Steigerung für den Eintritt der Meistersinger zu gewinnen. Und selbst während des Tanzes wird das Wort durch die schalkhafte Davidepisode nicht ganz fallen gelassen. Jedenfalls zeugt es von einer absoluten Verkennung, wenn der Theaterzettel wegen dieser paar Takte den Namen des Balletmeisters anführt. Da ist immer noch der alte Zopf, Tanz und Gesang als zwei völlig verschiedene Dinge zu betrachten. Der Regisseur allein ist der Verantwortliche. Die Namen seiner Hilfskräfte interessieren das Publikum nicht. Die nachwagnerschen im modernen Geiste geschriebenen Opern lassen das Ballet meist völlig aus.

Das wären also die Endpunkte, zu denen der Tanzchor heute gelangt ist: das Ballet-Divertissement und die nach und nach verschwindende Balleteinlage der Oper.

Sehen wir uns nach dem Singchor um. Der Versuchung, auf ähnliche Abwege zu geraten, wie das Ballet, bot er zu wenig Anhaltepunkte. Bei ihm lag die Gefahr auf einer anderen Seite. Wie man dem Ballet die Sprache genommen und dafür die Ausbildung der körperlichen Beweglichkeit übertragen hatte, so kehrte sich das Verhältnis beim Chor um. Er sollte sprechen — aber auch nichts weiter als dies. Er war ein musikalisches Instrument, aus vielen menschlichen Singstimmen zusammengesetzt. Die Körper zu diesen Stimmen waren eine unangenehme Beigabe, die man wohl oder übel mit in Kauf nehmen musste. Eine Aufführung von Glucks „Orpheus" scheint mir in dieser Beziehung ein treffendes Beispiel zu liefern. Im ersten Akt steht der Chor auf beiden Seiten der Bühne, während das Ballet die Trauerzeremonien ausführt. Bei dem Furienchor des zweiten Aktes sitzen die Sänger bis auf das jedesmalige „Nein" regungslos auf der Bühne, und das Ballet sorgt für Bewegung. In der Verwandlung folgt die grosse Pantomime des Ballets (Elysium), völlig ohne Chor.[1]) Man sieht also, der Chor wird ausschliesslich als Gesangsorgan gebraucht. Man zieht

[1]) Ein kurioses Experiment machte Herr von Hülsen bei der Neueinstudierung dieser Oper in Berlin. Er liess sämtliche Chöre hinter der Szene singen und auf der Bühne durch das Ballet darstellen. Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, dass diese im Grunde sehr naive Umgehung des Problems nicht zur Nachahmung zu empfehlen ist. Ganz abgesehen von den unvermeidlichen rhythmischen Schwankungen,

den Leuten Kostüme an und stellt sie in eine freie Ecke der Bühne, von wo aus sie, ohne den Tänzern im Wege zu sein, ungestört ihren Vers heruntersingen können. Dieselbe primitive Form behält der Chor bei Mozart, Beethoven, Weber. Im Grunde genommen ist es immer eine Masse, die durch ängstliche Gleichförmigkeit verbergen will, dass sie aus vielen individuellen Menschen besteht. Bewegung bringt erst die neuere französische Oper hinein (Meyerbeer). Zwar weniger aus ästhetischen als aus dekorativen Gründen. Man braucht Leben auf der Bühne — mehr Leben, als das Ballet zu bieten vermag. Man teilt den Chor in einzelne Gruppen, die sich entweder gegenüberstehen oder sich gegenseitig ergänzend abwechseln. So übernimmt Wagner den Chor und bildet ihn zur höchsten, bis jetzt kaum übertroffenen Stufe aus (Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, Parsifal). In diesen Werken ist das Idealbild des Chores aufgestellt.

Ist denn aber der Chor, wie wir ihn täglich auf unseren Bühnen sehen, wirklich der geeignete Repräsentant dafür? Könnte man sich nicht vielleicht noch ein ganz anderes Bild von diesen Chören zusammensetzen? Ist der Chorsänger, wenn er heut die Bühne betritt, überhaupt zur Darstellung solcher Aufgaben befähigt und vorbereitet? Woher rekrutiert sich denn unser Chorpersonal? Und wie wird es ausgebildet, ehe es die Bühne betritt? In musikalischer Hinsicht ohne Frage so gut, wie es die verfügbaren Mittel erlauben. Fast täglich hat der Chor an grösseren Bühnen seine Übungsstunden am Klavier, und im allgemeinen werden die Leistungen des Chors denen des Solistenensembles und Orchesters ungefähr entsprechen. Wie steht es aber mit den schauspielerischen Übungen? Verwendet man eine entsprechende Zeit auch auf diese? In welcher Weise übt der Regisseur die Wagnerschen Ensembles, die darstellerisch dieselben Schwierigkeiten bieten wie musikalisch? Fachmänner werden über meine Fragen lächeln und dagegen einwenden: welche Bühne übt denn überhaupt den Chor auf die Darstellung hin? Die Aufgaben des Chorsängers sind ganz andere geworden, er selbst ist derselbe geblieben. Über die schwierigsten Stellen muss ihm eine gewisse Naturschauspielerei hinweghelfen, die sich auf wenige, durch ihre Gleichmässigkeit auf die Dauer komisch wirkenden Gesten beschränkt. So zeigt uns der erste Akt von „Fidelio“ Gefangene, die nach längerer Zeit zum ersten Male sich wieder in freier Luft bewegen dürfen. Man beobachte den Auftritt dieses Chores: es ist tausend gegen eins zu wetten, dass nicht einer unterlassen wird, die Arme pathetisch auszubreiten. So natürlich diese Geste an sich ist, wirkt sie bei der grossen Masse ein-

---

die den aller Einwirkung beraubten Kapellmeister zwingen, so zu dirigieren, wie der Chor singt, hat der durch Kulissen gedämpfte Klang etwas totes, teilnahmsloses. Und der Totaleindruck einer solchen Halbierung ist widernatürlich und unkünstlerisch.

tönig und auf die Dauer unfreiwillig erheiternd. Ganz gewiss kann ein zu zeitweiliger Freiheit gelangender Gefangener seiner Bewegung auf weit mannigfaltigere Art Ausdruck geben. Er kann z. B. die Hände wie zum Dank falten; er kann stillstehen, um die frische Luft einzuatmen; er kann mit einer Hand die Augen gegen das ungewohnte Licht beschatten usw. Aber welcher Regisseur hat Zeit für eine derartige spezielle Ausarbeitung? Dazu sind auch schliesslich die Bühnenproben nicht da. Sie sollen vielmehr die vorher einzeln studierten Solo- und Chorpartieen zusammenbringen, sie Fühlung miteinander gewinnen lassen und das richtige Verhältnis und gegenseitige Verständnis herstellen. Wenn man also auf die schauspielerische Betätigung des Chors im einzelnen grösseren Wert legt, so müssen die Vorübungen dazu schon vor den eigentlichen Bühnenproben gemacht werden. Die gute Einstudierung eines einzigen Stückes wird aber auch nicht viel Nutzen bringen, wo das grundlegende Übel in der mangelhaften oder vielmehr gar nicht vorhandenen Vorbildung zu suchen ist. Eine prinzipielle Umänderung dieser selbst könnte allein Abhilfe schaffen, eine Umänderung, die das Gute, Lebensfähige des Ballets ebenso berücksichtigt wie das speziell Musikalische, die also als Endziel eine ideale Verschmelzung von Sing- und Tanzchor erstrebt. Eine derartige Neuerung können nur Institute wagen, die nicht um das tägliche Brot zu kämpfen brauchen. Um von diesen nicht in das Land Nirgendwo verwiesen zu werden, will ich auf Grund der Institutionen einer unserer grössten Bühnen, des Berliner Königlichen Opernhauses, den Nachweis für die Erfüllungsmöglichkeit meiner Forderung versuchen. Die praktische Ausbildung des Ballets einerseits, des Chores anderseits soll zeigen, wie zum Teil reiche Mittel verschwendet, fast nutzlos an eine tote Sache verschwendet werden, während die notwendigsten und selbstverständlichsten Forderungen unbeachtet bleiben.

Das Balletpersonal der Königlichen Schauspiele besteht zurzeit aus 32 Herren, 42 Damen, 48 Kindern. Dieses ganze Personal wird von Jugend an auf Kosten der Königlichen Theater herangebildet. Der Eintritt erfolgt so früh wie möglich, vom vierten bis zum sechsten Lebensjahre. Die der Balletschule angehörenden Kinder, Knaben wie Mädchen, besuchen keine öffentliche Schule, sondern geniessen den wissenschaftlichen Unterricht bei einer von der Intendantur eigens dazu angestellten Lehrerin. Sobald die Kinder für die Bühne verwendbar sind, werden sie für jeden Theaterdienst honoriert. Man bedenke, welche Kosten der Verwaltung die Heranbildung jedes Tänzers und jeder Tänzerin macht und vergleiche damit den Nutzen, den sie bringen. Ihr eigentliches Feld, das Ballet-Divertissement, nimmt im heutigen Spielplan einen verschwindend kleinen Raum ein. Es läuft eigentlich nur als Lückenbüsser nebenher; man kann sogar nach

dem rapiden Zurückgehen des ganzen Genres in den letzten Dezennien in Kürze sein gänzliches Verschwinden vermuten. Dann kommen nur noch die Balleteinlagen der Opern in Betracht. Auch dieses Feld ist klein und wird immer kleiner. Denn wenige modernen Komponisten schreiben noch Ballets, und von den älteren Werken sind es nur die grossen französischen Opern, die Ballets unbedingt beanspruchen. Das einzige wirkliche Wagnersche Ballet findet sich im „Rienzi". Und vielleicht ist die Zeit nicht mehr sehr fern, in der man das ewige Hopsen und Springen auf der Bühne gar nicht mehr sehen will und ohne grosse Gewissensbisse die Ballets der Opern völlig streicht, wenn nicht bis dahin die meisten derartigen Werke ohnehin vom Repertoire verschwunden sind. Dann bleibt als einzige Tätigkeit des Ballets die Statisterie, zu der es heutzutage schon grossenteils verurteilt ist. Also für Statisterie die Kosten einer Ausbildung von Kindheit auf? Von den enormen, sich nicht annähernd ausgleichenden Kosten für die kostümliche Ausstattung gar nicht zu reden.

Was tut man nun Entsprechendes am Chor, der die Hauptstütze unserer modernen Bühne bildet? Antwort: gar nichts. Der Chorsänger resp. die -sängerin meldet sich zur Stimmprüfung. Fällt diese befriedigend aus, so muss er resp. sie die musikalischen Übungsstunden besuchen. Ergibt eine nach gewisser Zeit abgehaltene zweite Prüfung, dass der Reflektant die Chöre einiger Opern auswendig kann, so wird er bei eintretendem Bedarf auf die Bühne losgelassen. Hier hammelt er mit den anderen mit. Wenn sein Nachbar den rechten Arm hochhebt, so tut er dasselbe. Seine Hauptsorge ist, beim Abgange nicht die richtige Kulisse zu verfehlen. Mit der Zeit wird er sicherer, und wenn er Glück hat, wird bald nach seinem Eintritt ein neues Stück einstudiert. Dann hat er Gelegenheit, sich über den Zweck seines Daseins auf der Bühne Klarheit zu verschaffen, bevor das Publikum im Theater sitzt. Allerdings bleibt nach wie vor alles ihm selbst überlassen. Seine natürliche schauspielerische Beanlagung, sein Aneignungsvermögen, das sich an den Solisten bildet, müssen ihm helfen. Der Regisseur hat dazu keine Zeit. Der gute Wille und die schauspielerische Naturanlage des Chorsängers sind also zwei hochwichtige Faktoren. Talent und Willfährigkeit sind allerdings niemals zu entbehren — eine sachgemässe Ausbildung kann jedoch ganz andere Vorbedingungen schaffen. Das nächstliegende Mittel hierzu wäre die Errichtung einer Chorschule oder Chorakademie. Allerdings nicht nach dem Muster der gegenwärtig existierenden Chorschulen (von denen die in Berlin ein Privatunternehmen der beiden Chordirektoren und nur eine Elementar-Vorstufe für die musikalischen Übungsstunden des Chores ist). Die Chorakademie dagegen, die ich meine, würde ein Eintrittsalter von 16 bis 18 Jahren und eine Besuchszeit von zirka zwei bis drei Jahren voraus-

setzen. Die Lehrfächer müssten ganz gleichberechtigt neben dem gründlichen musikalischen Studium die Ausbildung als Schauspieler und Tänzer berücksichtigen. Durch eine solche Hochschule des Chors würde man auch vermeiden, dass Leute mit nicht unüblen, aber für den Sologesang unzureichenden Stimmitteln den Eintritt in den Chor als etwas Entwürdigendes zu vermeiden suchen. Die Königlichen Theater haben früher bereits eine ähnliche Institution besessen: die Akzessistenklasse, aus der sich die Königliche Kapelle erneuerte. Diese Einrichtung hat sich sehr gut bewährt und wurde erst durch die Errichtung einer Hochschule für Musik überflüssig. Die Opernchorschule ebenfalls der Hochschule anzugliedern, erscheint nicht ratsam. Vielmehr ist in diesem Falle nach dem Muster der Seebachschule im Schauspielhause schon der lebendigen Anschauung wegen ein möglichst enger Anschluss an die Bühne erwünscht. Das Lehrpersonal setzt sich aus den hervorragendsten Mitgliedern der Königlichen Theater zusammen. Hat jemand an einer derartigen Schule einen zwei- bis dreijährigen Kursus absolviert, so wird er auch imstande sein, jeder neuen Aufgabe nicht nur selbständiges Denken, sondern auch die Mittel entgegenzubringen, um die Ergebnisse seines Nachdenkens anschaulich zu machen. Wollte man aber auf die Schwierigkeit des Unternehmens, Kosten usw. hinweisen, so wäre dem die Balletschule entgegenzuhalten. Diese Schule ist ein Überbleibsel aus der Zeit, wo das Ballet, der tanzende, stumme Chor, dominierte. Sie existiert heute noch dank der süssen Gewohnheit. Die Gründe, die sie vorzeiten ins Leben riefen, sind längst hinfällig geworden. Die Kosten aber sind dieselben geblieben, haben sich vielmehr erhöht. Kann sich nun auch der Geist der Tradition nicht sogleich entschliessen, diese alte, heutzutage unbestreitbar entbehrliche Einrichtung ganz aus der Welt zu schaffen, so darf er sich andrerseits nicht einer unabweislichen Forderung der Neuzeit entgegenstemmen. Will man nicht die Balletschule ganz in die Chorschule übergehen lassen, auch gut. Die vornehmsten Lehrzweige jener aber müssen in diese übernommen werden. Nur die spezielle Ausbildung der Zehenspitzen kann man dem Chor erlassen.

Vielleicht wird jemand den Vorschlag machen, die Tänzer und Tänzerinnen, die zuerst als Kinder für das Ballet ausgebildet werden, später dem Chor zuzuführen. So naheliegend und praktisch diese Idee scheint, ihrer Verwirklichung dürfte sich ein eigenartiges Hindernis entgegenstellen. Eine Beobachtung, die mir jeder mit den einschlägigen Verhältnissen Vertraute bestätigen wird, lehrte mich nämlich, dass die Stimmen der von frühester Jugend an zum Tanze Ausgebildeten, speziell der Männer, für den Chorgesang völlig unbrauchbar sind. Die mangelnde Anleitung zum Üben kann nicht genügen, um eine so merkwürdige, allgemein übereinstimmende Tatsache zu erklären. Man muss wohl annehmen, dass die andauernde, einseitig

körperliche Anstrengung einen hemmenden Einfluss auf die Gesangsorgane ausübt. Der Versuch, Tänzer in Sänger zu verwandeln, dürfte demnach kaum zu empfehlen sein. Kann man sich vorläufig — aus praktischen und unpraktischen Gründen — noch nicht zur radikalen Abschaffung des Ballets entschliessen, so dürfte, der geringer werdenden Bedeutung wegen, der Gedanke einer entsprechenden Verminderung zugunsten eines idealen Gesamtchores Beachtung verdienen.

Eine dritte Spezialität unseres heutigen Chorwesens habe ich bis jetzt ganz ausser Betracht gelassen. Zu den zwei erwähnten Arten, von denen die eine nur singt, die andere nur tanzt, kommt nämlich noch eine dritte, die weder singt noch tanzt, sondern ihren Daseinszweck durch blosses Vorhandensein zu erfüllen glaubt: die Statisterie. Künstlerisch kann sie natürlich nicht in Betracht kommen. Als trauriger Notbehelf muss sie aber erwähnt werden, weil auch die grössten und vornehmsten Bühnen sich ihrer bedienen.

Im bisherigen habe ich versucht, die Wertlosigkeit des heutigen Ballets, die Mangelhaftigkeit unseres modernen Singchors, sowie die Möglichkeit, aus der Verschmelzung beider ein neues, zweckentsprechendes Ganzes zu bilden, nachzuweisen. Nun möchte ich noch auf einige Details aufmerksam machen, an denen die Unzulänglichkeit des jetzigen Systems besonders markant hervortritt. Dazu gehört die Frage der Kostümierung des Chores. Unzweifelhaft stets eine harte Nuss für den Regisseur. Er hat nicht nur auf historische Richtigkeit zu achten. Dieser wird heutzutage eher eine allzu ängstliche Sorgfalt entgegengebracht. Vor allem muss er auf mannigfaltige Abwechslung bedacht sein. Es ist keine Kleinigkeit, 40—50 Frauen und beinahe ebensoviel Männer auf dem engen Bühnenraum so zu gruppieren, dass keine Einförmigkeit entsteht. Doch in dieser Beziehung muss man dem Geschmack unserer Regisseure meist Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ich möchte hier auf einen anderen Punkt hinweisen, dessen Nichtbeachtung oder oberflächliche Behandlung allgemein ist. Ich meine die Kostümierung der Solisten im Vergleich zu der des Chores. Zugegeben: der Solist hat seiner besonderen Leistung wegen ein gewisses Recht auf Bevorzugung. Dieses spricht sich am deutlichsten in seinem höheren Gehalt aus. Wenn er sich für dieses Mehr an Einkünften bessere Zivilkleider anschafft als der Chorsänger, so ist das seine Privatangelegenheit. Will er aber die Unterscheidung auch auf der Bühne durchführen, so muss ihm energisch widersprochen werden. Leider tut das der Regisseur fast niemals. Man beobachte daraufhin die Bühne: man wird finden, dass oft der Bettler, wenn er Solist ist, ein besseres Kostüm trägt als der reiche Bürger, der nur im Chor singt. Als besonders markant für diesen Übelstand erinnere ich mich einer Fidelio-Aufführung im Berliner Opernhause. Im Gefangenenchor des ersten Aktes sind zwei kleine Soli,

die von ersten Kräften gesungen wurden. Damit der unwissende Zuschauer gar nicht in Zweifel über die Persönlichkeiten dieser Solisten geraten konnte, hatte man ihnen ganz prächtige schwarze Sammetkostüme gegeben, während der „Tutti-Chor" zweckentsprechend schlecht und einfach gekleidet war. So liessen sich viele Beispiele anführen, wo der Solist dem Inhalt der Handlung nach durch nichts als sein besonderes Schicksal vor den übrigen hervorragt, während der Regisseur ihm noch einen extrafeinen Rock zubilligt. Einer derartigen kindlichen Rangordnung entsprechend, finden sich wieder Kleidungsunterschiede zwischen Chor, Ballet und Statisterie. Dem Ballet gesteht man etwas zierlichere, buntere Kleidung, kürzere Röckchen zu, während umgekehrt für den Statisten nichts plump genug sein kann. So viel über die äussere Ausstattung. Jetzt zu den Bewegungen des Chors auf der Bühne. Die Szene soll anfänglich leer sein. Wie wird der Auftritt des Chores bewerkstelligt? Aus dem praktischen Leben wissen wir, dass eine grössere Menschenmasse nicht plötzlich wie aus der Erde gestampft zu erscheinen pflegt. Einer langsamen Ansammlung steht oft die schnell vorwärts schreitende Handlung, häufiger noch die Musik entgegen, die ein baldiges Einsetzen des ganzen Chores verlangt. Besonders die älteren Komponisten fühlten noch gar keine Verpflichtung, die Logik des täglichen Lebens bei der Handlung einer Oper in Betracht zu ziehen. In neuerer Zeit ist man in dieser Beziehung zu besserer Einsicht gekommen. Doch ist der Auftritt des Chores auch heute noch meist zu massig. Es ist überhaupt eine allgemeine Schwäche der Regisseure, dass sie immer zuviel Menschen auf die Bühne schicken. Befindet sich nun der Chor auf offener Szene, so entsteht die neue Schwierigkeit, ihn so zu placieren, dass einerseits die verschiedenen Stimmen nicht allzusehr durcheinander geraten und sich dadurch irritieren, andererseits die Gesangvereinsaufstellung vermieden wird. (Links Sopran und Tenor, rechts Alt und Bass.) Im allgemeinen wird auch hierauf nicht genügend Gewicht gelegt. Männer- und Frauenchor bleiben meist zu deutlich gesondert. Die Vermeidung dieser augenfälligen Trennung in Böcke und Schafe wäre ein weiteres Problem für den Regisseur. Dabei ist zu bedenken, dass Männer- und Frauenstimmen sich gegenseitig nicht so stören, wie untereinander, dass demnach ruhig Tenoristen unter den Sopran, Bassisten unter den Alt verteilt werden können. Nur müssen Mischungen von Alt und Sopran oder Tenor und Bass nach Möglichkeit vermieden werden. Die Stellung in den grossen Ensembles zu den Solisten ist wieder eine Frage für sich, bei der berücksichtigt werden muss, ob der Komponist nach der alten Darstellungsschablone gearbeitet hat oder nicht. Für den zweiten Fall möchte ich als Beispiel den Begrüssungschor bei der Ankunft Lohengrins anführen. Auf der Bühne sind drei grosse Gruppen: links vorne der König mit den Sachsen, rechts Telramund und Ortrud mit den

Brabantern, in der Mitte zwischen beiden Elsa mit ihren Frauen. Die am weitesten nach hinten postierten Edlen erblicken zuerst den Schwan. Dieser Einsatz „Seht, welch ein seltsam Wunder" ist musikalisch eine der knifflichsten Chorstellen. Die betreffenden Sänger müssen unbedingt dabei den Dirigenten sehen können, während sie ihm, um den Schwan zu erblicken, den Rücken wenden. Bei den Aufführungen sieht man sie gewöhnlich unruhig bald nach hinten, bald nach vorne blicken, und trotzdem gelingt diese Stelle selten. Dabei ist es gar nicht schwer, einen Modus zu finden, der eine sinngemässe Darstellung ohne Gefährdung der musikalischen Sicherheit ermöglicht. Elsa singt: „Lass mich ihn sehn, wie ich ihn sah, wie ich ihn sah, sei er mir nah." Bei diesem „nah" tritt das Lohengrinmotiv im Orchester auf, in demselben Augenblick müssen die ganz hinten Stehenden den Schwan erblicken und dies durch eine Gebärde der Überraschung zu erkennen geben. Bis diese Überraschung Worte findet, ist noch $2^1/_2$ Takt (lebhaftes Tempo) Zeit, also reichlich Gelegenheit, sich umzuwenden und die Umgebung auf die sonderbare Erscheinung aufmerksam zu machen. Die Worte selbst: „Seht, welch ein seltsam Wunder" dürfen gar nicht, wie das vielfach angestrebt wird, dem Lohengrin entgegengerufen werden, sondern sind zurückgewendet an die unmittelbar Nächststehenden zu richten. Der Kardinalfehler beim Arrangement dieser Szene besteht darin, dass gleich nach den ersten Ausrufen alles, was auf der Bühne sich befindet, anfängt, den Hals zu recken und die lebhafteste Teilnahme zu bezeigen. Dadurch geht aber die vom Komponisten mit so unvergleichlicher Grossartigkeit angelegte Steigerung verloren. Die Szene stellt ein weites Feld vor, auf dem die Massen der sächsischen, thüringischen und brabantischen Edlen versammelt sind. Die Beobachtung, von den am Ufer Stehenden gemacht, kann sich nur langsam den übrigen, weiterab Stehenden, mitteilen. Dementsprechend ist sowohl die textliche wie musikalische Anlage und Durchführung des Chores. Die verschiedenen Zwischenrufe: wie, was, wo? beweisen, dass, je weiter der Ruf nach vorne dringt, um so weniger die Leute wissen, was eigentlich vorgeht. Sie sehen sich zuerst fragend um, bis sie durch andere auf den Schwan aufmerksam gemacht werden. Zu den ganz im Vordergrund befindlichen Hauptpersonen, dem König, Telramund, Ortrud und Elsa, dringt die Kunde zuletzt. Erst der Ausruf: „Ein Wunder, ein Wunder!" zieht sie in die allgemeine Bewegung. Und auch hier würde ich nicht alle zu gleicher Zeit sich nach hinten wenden lassen, sondern zuerst Ortrud, die weniger als der König und Telramund von Elsas Erscheinung und Erzählung berührt wird und den äusseren Geschehnissen grössere Aufmerksamkeit entgegenbringt; Elsa selbst ist die letzte, die sich von der Wirklichkeit der Erscheinung Lohengrins überzeugt. Was

das Volk sich hinter ihr erzählt, hängt zu eng mit ihrem Traum zusammen, um sie aus ihrer Vision zu reissen. Die wiederholten Rufe: „Ein Wunder, ein Wunder!“ lassen sie aufhorchen und zögernd an die Wirklichkeit glauben, und erst bei der Stelle: „Sei uns gegrüsst, du gottgesandter Held“ wagt sie sich umzusehen, um, von der Erscheinung geblendet, „wie im Zauber regungslos festgebannt“ zu bleiben. Dieser Chor ist der Höhepunkt des ersten Aktes. Überraschung beim Anblick des Schwans („Seht, welch ein seltsam' Wunder“), Freude, wie er sich dem Ufer nähert („Seht, immer näher kommt er schon heran“), Begeisterung über die edle Erscheinung des Ritters („Ein Ritter drin hoch aufgerichtet steht, wie glänzt sein Waffenschmuck“), und endlich die mit elementarer Gewalt hervorbrechende Überzeugung, dass dies ein gottgesandter Held sein müsse („Sei uns gegrüsst, du gottgesandter Mann“): das sind die vier grossen Entwicklungsphasen, die in der Darstellung zum Ausdruck kommen müssen. Bis auf das Verbot Lohengrins entbehrt der weitere Fortgang des Aktes des dramatischen Interesses. Denn sobald König und Volk daran glauben, dass Lohengrin von Gott gesandt sei, ist der Akt zu Ende, Telramund besiegt. Der tatsächliche Zweikampf kann nichts Überraschendes mehr bringen. Dieser kurze, nur wenige Minuten dauernde Chor umfasst also zusammengedrängt die Handlung eines ganzen Aktes. Der Wichtigkeit des Stückes entsprechend muss jeder einzelne, der dabei auf der Bühne steht, individuelles Leben zeigen. Es liessen sich noch mehr ähnliche Beispiele anführen, so die Prügelszene der „Meistersinger“, die musikalisch noch schwieriger ist, aber nicht den grandiosen dramatischen Aufbau des Lohengrinchores hat. So auch der Finsternischor in Strauss' „Feuersnot“. Man betrachte daraufhin die Darstellung derartiger Werke — nicht auf unseren schlechteren oder mittleren, sondern auf unseren besten Bühnen. Dann wird man zugeben, dass die zutage tretenden Mängel nur behoben werden können durch eine Umgestaltung des Chores von Grund auf. Den Chor in seiner heutigen Beschaffenheit vor solche Aufgaben stellen, wie sie die moderne Bühne bietet, heisst nicht nur, ihm Dinge zumuten, die seiner Ausbildung gänzlich fernliegen, es heisst auch, das Publikum düpieren, indem man ihm einen Gesangverein in historischen Kostümen an Stelle von Bühnensängern vorsetzt. Frühere Zeiten waren noch nicht imstande, das Prinzipielle des sich vollziehenden Umschwungs zu erkennen. Wir stehen heute hoch genug über der Bewegung, um demselben Irrtum zu entgehen. Nicht in einer zufälligen falschen Handhabung, sondern in dem grundsätzlichen Irrtum liegt der Fehler. Die Kräfte zur Neugestaltung sind wohl vorhanden. Es handelt sich nur darum, sie freizubekommen, indem man sie überlebten Einrichtungen entzieht und den neuen, entwicklungsfähigen zuwendet.

ZWEI VORGÄNGER VON MOZARTS STÄNDCHEN IM „DON JUAN“

von Eduard Fueter-Zürich

Mozart hat bekanntlich der Canzonette, die der als Leporello verkleidete Don Juan vor den Fenstern der Zofe Donna Elviras vorträgt, dadurch einen besondern Charakter zu verleihen gesucht, dass er sie ausser vom Pizzicato-Streichquartett von einer Mandoline begleiten liess. Wie sehr er dabei eine eigentümliche und ganz bestimmte Wirkung im Auge hatte, zeigt schon die Tatsache, dass wir mit Sicherheit nur dies eine Mal die Mandoline von Mozart verwendet finden. Die Gesamtausgabe bringt allerdings zwei Lieder mit Mandolinenbegleitung (Serie VII No. 13 und 11b), aber es sind beides recht unsichere Stücke. Sie sind beide nur in Abschrift erhalten, was bei den deutschen Liedern immerhin zu den Ausnahmen gehört, und sind auch sonst in den Quellen nirgends bezeugt. Das würde an sich nicht viel beweisen, wenn das eine Lied („Komm, liebe Zither“, Köchel 351) mit seiner sehr fehlerhaften Deklamation nicht so wie so schon gar nichts Mozartisches hätte (womit natürlich auch noch nicht die Unechtheit bewiesen ist), und das andere unzweifelhaft Mozartische („Was frag' ich viel nach Geld und Gut“, Köchel 349) nicht in zwei Bearbeitungen vorläge, von denen die mit Klavier meiner Ansicht nach allerdings sicher von Mozart herrührt, die mit Mandoline dagegen sehr wahrscheinlich von einem anderen besorgt worden ist. Doch sei dem wie ihm wolle, in der Oper und in der Orchestermusik hat Mozart jedenfalls nur an dieser einen Stelle die Mandoline verwendet. Die Absicht, die ihn dabei geleitet hat, ist leicht zu erkennen; sie wird vollends klar, wenn wir die beiden Vorgänger zum Vergleiche heranziehen, von denen Mozart den einen sicher, wahrscheinlich sogar beide gekannt hat und die in ganz ähnlichen Situationen das auch bei ihnen durchaus exzeptionelle Instrument benutzt haben. Es sind dies Grétry und Paisiello, der eine in seinem „Amant jaloux“, der andere in seinem „Barbiere di Siviglia“. In beiden Stücken findet sich eine Serenade mit Mandolinenbegleitung, und da sie beide wie der „Don Juan“ in Spanien spielen, so ist nicht daran zu zweifeln, dass bei allen dreien die Mandoline der Serenade das Lokalkolorit verleihen sollte. Denn dass nach der damaligen Auffassung

zu einem spanischen Ständchen eine Mandoline gehörte, ergibt sich eben aus dem Zusammentreffen der drei Komponisten, das kaum zufällig sein kann, um so weniger, als das Vorbild des Textes Paisiello's, Beaumarchais' „Barbier“, bei dem Ständchen des Grafen von einer Guitarre redet. Wir haben hier also einen der Fälle vor uns, die zeigen, wie eng sich Mozart in seinen dramatischen Werken an die Ausdrucksweise seiner Vorgänger und Zeitgenossen anschloss, wie seine Grösse viel weniger darin bestand, neue Ausdrucksmittel zu schaffen, als die vorhandenen in ihrer Bedeutung zu steigern, sie allerdings dann gelegentlich zu Wirkungen zu steigern, die seine Vorgänger nie geahnt hätten. Und für diese bekannte Tatsache ein neues Zeugnis anführen zu können, ist immerhin der Mühe wert.

Eine Vergleichung der drei Kompositionen ist aber überhaupt nicht uninteressant. Es kann sich natürlich nicht darum handeln, die ganze musikalische Struktur der drei Stücke zu vergleichen; das würde zu einer Untersuchung des musikalischen Stiles bei Grétry, Paisiello und Mozart führen, die nicht so rasch erledigt werden könnte, ganz abgesehen davon, dass sie sich natürlich nicht an Hand von drei kurzen Stücken durchführen liesse. Wir beschränken uns daher darauf, zu untersuchen, auf welche Weise die drei Meister durch den Orchesterklang, speziell durch die Art, wie sie die Mandoline verwendeten, das spanische Lokalkolorit hervorzubringen gesucht haben. Das Thema behält auch in dieser Beschränkung noch eine typische Bedeutung.

Und es muss anderseits erlaubt sein, die drei Stücke für sich zu behandeln. Denn die Serenade in der Oper ist ein Gebiet für sich. Ein Problem für sich, könnte man beinahe sagen. Handelt es sich doch darum, ein Stück, das auch im Schauspiel und in der Wirklichkeit gesungen würde, von den übrigen Teilen der Oper so zu differenzieren, dass es als etwas besonderes empfunden wird, ohne dass die sonst notwendige Fiktion der gesungenen Rede gestört würde. Die Stellung der drei Meister diesem Problem gegenüber darf daher wohl besonders behandelt werden.

I.

Grétry, „L'Amant jaloux,“ Akt II Sz. 14. Serenade des Florival (Tenor) hinter der Szene: „Tandis que tout sommeille.“ g-moll, $^3/_8$. Begleitung: Zwei Violinen und Bass (pizzicato) und zwei Mandolinen. In der alten Partiturausgabe p. 109. — Komponiert 1778 in Paris.

Der zuerst genannte, Grétry, ist wie immer der absolute Realist. Ihm kommt es vor allem darauf an, sein Stück einer wirklichen Serenade so ähnlich zu machen als möglich. Es ist dabei allerdings nicht zu übersehen, dass seine Serenade kein für sich stehendes Stück ist wie die Ständchen bei Paisiello und Mozart, und dass er daher den speziellen

Charakter des Stückes stärker ausdrücken musste als die beiden andern, wollte er es sich von der Szene, in die es eingeschoben, deutlich abheben lassen. Aber dies war nicht der einzige Grund. Grétry, der gelegentlich der dramatischen Musik keine höhere Aufgabe zuschrieb, als den natürlichen Tonfall der Rede in Noten wiederzugeben, der sich beinahe freute, als der Held seines „Richard Löwenherz" kurz vor der Première heiser wurde, weil der lange Aufenthalt in der Gefängnisluft seine Stimme natürlicherweise habe angreifen müssen — Grétry ist hier nur der Realist, der er immer gewesen. Er gibt kein Gemälde, sondern eine Photographie. Ihm lag weniger daran, ein wohlklingendes Musikstück vom ungefähren Charakter einer Serenade zu schaffen, als die „Wahrheit" zu geben, wie sein Lieblingsausdruck lautete. Sein Ständchen ist nicht für die Bedürfnisse der Oper „idealisiert", er hat ihm die Form gelassen, die es in der Wirklichkeit hätte haben können. Die Besetzung ist ganz einfach: zwei Violinen (offenbar solo), Bass und zwei Mandolinen. Um die Mandoline recht hervortreten zu lassen und um die Illusion zu erwecken, als ob lauter Zupfinstrumente mitwirkten, spielen die Streichinstrumente pizzicato. Vor allem ist charakteristisch die Behandlung der Mandoline selbst. Mozart und Paisiello lassen sie die Singstimme mit reichen, Paisiello beinahe mit virtuosenhaften Begleitungsfiguren umspielen; es kommt ihnen weniger darauf an, den eigentlichen Charakter des Instrumentes hervortreten zu lassen, als auch ihre Serenade in der Sphäre der „Kunst" festzuhalten, nicht durch ein Stück „Natur" die Stimmung und damit die in der Oper vor allem notwendige Illusion zu stören. Ganz anders Grétry. Er lässt die Mandoline, abgesehen von dem Eingangsritornell, wo sie das Motiv der Serenade in vereinfachter Form bringt, bloss ganz simple Begleitungsfiguren vortragen, wie sie jeder Dilettant spielen kann; er bestrebt sich dagegen, die eigentümliche Klangfarbe der Mandoline scharf hervortreten zu lassen. Statt der zierlichen Figuren und Läufe Paisiello's und Mozarts lässt er das Instrument so oft wie möglich 32stel auf einem Tone ausführen, mehrmals ganze Takte hindurch, damit das Kennzeichen der Mandoline, der schwirrende Klang, deutlich bemerkbar wird. Und um den andern Instrumenten gegenüber schwachen Ton nicht erdrücken zu lassen, schreibt er zwei Mandolinen vor. Allerdings darf dabei nicht vergessen werden, dass das Stück hinter der Szene gesungen wird. Die Serenade selbst besteht dann aus zwei ziemlich langen elfzeiligen Strophen.

Dieses Stück ist nicht nur für Grétry, sondern für einen grossen Teil der französischen Opernkomponisten überhaupt charakteristisch. Was die Franzosen immer ausgezeichnet hat, das finden wir auch hier: strenge Beschränkung auf das dramatisch Notwendige, treffende Wiedergabe der Wirklichkeit. Aber so hoch dies auch zu schätzen ist, es wird leicht zu

viel dabei aufgeopfert. Die dramatische Wirkung wird bisweilen nur auf Kosten der Musik erreicht; wer an italienische oder deutsche Kost gewöhnt ist, findet die französische Musik gerade eines Grétry leicht zu trocken, man könnte sagen, zu „prosaisch“. Man freut sich wohl an der exakten und graziösen Reproduktion der Wirklichkeit, aber das Bedürfnis nach Musik kommt dabei zu kurz; wir möchten mehr, neben der Naturwahrheit noch mehr absolute Musik, damit allerdings zwei Dinge zusammen, die ganz zu vereinigen nur den grössten Meistern möglich ist. Und täuschen wir uns nicht: im Grunde beruhen auch die Wirkungen der französischen Dramen, sobald sie tiefer gehen und nicht nur den Intellekt befriedigen, auf ihrem Gehalte an absoluter Musik. Wenn die Serenade Grétry's seiner Zeit zu ziemlicher Berühmtheit gelangte, so verdankte sie dies nicht der realistischen Anlage, sondern dem warmen Gefühle, das sich in der Melodie ausspricht und das trotz der kleinen, bei Grétry unvermeidlichen Ungeschicklichkeiten und trotz der dürftigen Begleitung dem Stücke heute noch eine sympathische Aufnahme sichern kann. Eine Analyse des Stückes soll hier nicht vorgenommen werden; nur kurz möchte ich auf den überraschenden schönen Eintritt des Dur bei den Worten „Me dit tout bas“ hinweisen. Aber nicht eine Stelle verdient besonderes Lob; in dem ganzen drückt sich wie in allen guten Kompositionen Grétry's echte Empfindung aus, und darauf beruht der unvergängliche Wert seiner Schöpfungen für alle diejenigen, denen die Musik des 18. Jahrhunderts überhaupt noch etwas zu sagen hat.

II.

Paisiello, „Il Barbiere di Siviglia“, Akt I, Sz. 6. Romanze des Grafen (Tenor), B-dur, 2/4. Text: Das Ständchen in Beaumarchais' „Barbier de Séville“, I,6: „Vous l'ordonnez“. In der gestochenen Partiturausgabe (mit französischem Text) p. 65-71. Begleitung: zwei Klarinetten, zwei Hörner, Viol. I und II pizzicato, Viola und Bass. — Komponiert 1776/77 in St. Petersburg.

Kommen wir von der Serenade Grétry's zu der um dieselbe Zeit komponierten Paisiello's, so ist es, als ob wir ein halbes Jahrhundert übersprungen hätten. Dort eine beinahe primitive Form, eine dürftige Begleitung, eine unsymmetrisch aufgebaute Melodie, die an mehr als einer Stelle die etwas ungelenke Hand ihres Urhebers verrät; hier ein bis aufs letzte ausgearbeitetes Stück, harmonisch abgerundet, voll begleitet und mit sicherer Hand instrumentiert. Und es hat hier nicht nur der Gegensatz zweier Personen, des Autodidakten und des Meisters eingewirkt, sondern auch der Gegensatz zweier Stilarten. Wir greifen auch hier wieder aus der allgemeinen Differenz nur den einen Punkt heraus, wie sich die beiden Kom-

ponisten mit dem Problem der Serenade abgefunden haben; einem glücklichen Zufalle verdanken wir es, dass wir den neben Cimarosa bedeutendsten Vertreter der zeitgenössischen italienischen Oper zur Vergleichung mit Grétry heranziehen können.

Der Stil der italienischen Oper machte es unmöglich, eine Serenade unverändert aus der Wirklichkeit herüberzunehmen, so wie es Grétry tat. Eine Serenade musste wohl deutlich als solche charakterisiert werden; aber sie sollte deshalb nicht aus dem Tone des ganzen Werkes herausfallen, immer noch ein Teil der Oper sein. Die naturalistische Instrumentation, in einem Schauspiele vollständig am Platze, war in der Oper, wo das begleitende Orchester zu den verborgen zu haltenden Fiktionen gehört, eigentlich widersinnig. Den Charakter des (heitern) Spiels, den die opera buffa nie aufgeben wollte, so getreu sie sich auch im musikalischen Ausdrucke der Situation anschloss, hätte der Komponist durch solch absoluten Realismus zerstört. Der Zuhörer soll durch Stil und Klang des Stückes wohl an eine Serenade erinnert werden; aber er soll das Gefühl nie verlieren, dass er nicht die reale Welt vor sich hat. Wie ja der eigentümliche Reiz der guten Buffooper gerade darin beruht, dass alles leicht ins Reich der Phantasie gerückt ist. Paisiello lässt daher seine Serenade wie eine andere Arie vom ganzen Orchester begleiten. Neben dem vollen Streichquartett verwendet er noch zwei Klarinetten und zwei Hörner — in dem prachtvoll wohllautenden Satz, in dem er mehr als irgend ein anderer Mozarts Vorbild gewesen ist — und erst zu dieser vollen Arienbesetzung kommt dann die Mandoline hinzu. Dabei ist bei Paisiello, dessen Text sich genau an Beaumarchais anschliesst, der Graf nicht von einem Trupp Musiker umgeben wie bei Rossini, sondern steht allein mit Figaro auf der Bühne, die Begleitung der Blasinstrumente ist also nicht durch szenische Vorgänge motiviert. Und zu dieser Begleitung, die für den zarten Ton des Instrumentes beinahe zu stark ist, wenn schon Paisiello den Blasinstrumenten ausdrücklich sotto voce vorschreibt, führt nun die Mandoline kunstvolle Figuren aus, ganz in der Art der damaligen Virtuosenvariationen, wie sie aus den Instrumentalkompositionen Mozarts und Haydns bekannt sind. Ein selbständiges Thema ist ihr nicht gegeben; sie entnimmt ihre Motive der anmutigen, schlichten Weise des Grafen, einer Komposition von der Art, wie sie Paisiello, der für eigentliche Buffoarien weniger begabt war, besonders schön zu gestalten wusste. Der eigentümliche, schwirrende Ton der Mandoline wird nicht wie bei Grétry zu besonderen Klangeffekten ausgenutzt; ihre Figuren könnten ebensogut von einer Violine vorgetragen werden. Auch die Mandoline selbst ist nicht realistisch verwendet; auch ihre Technik darf sich gleichsam nur innerhalb der Grenzen bewegen, die sich die opera buffa gesetzt hat.

Soviel nun aber auch Paisiello's Serenade der künstlerischen Vollendung nach höher steht als die Gréty's, soviel beinahe verliert sie an dramatischer Wirkung. Eine dreistrophige Serenade wird leicht eintönig, und obwohl Paisiello durch Änderungen in der Begleitung Abwechslung zu bringen sucht, so konnte er damit nicht die dramatische Steigerung erreichen, die auch die Arie haben muss. Und die Variationen der Mandoline verleihen der Komposition mehr vom Charakter eines Konzertstückes als in der Oper angebracht ist. Das Stück setzt das damalige italienisch gebildete Publikum voraus, das mehr auf den Gehalt an absoluter Musik als auf dramatische Konzentration sah, eine so feine Empfindung es auch für die Übereinstimmung von Situation und Musik besass.

III.

Mozart, „Don Juan“, Akt II, Sz. 3.

Zehn Jahre nach den Opern Paisiello's und Grétry's erschien Mozarts „Don Juan“ auf der Bühne mit der berühmten, allbekannten Canzonetta im zweiten Akt. Wie verhält sich nun Mozart gegenüber seinen Vorgängern? Festzustellen ist zunächst als so gut wie sicher, dass er beide gekannt hat. Bei Paisiello ist gar kein Zweifel möglich, da sein „Barbier“ bei Anlass seines Aufenthaltes in Wien im Jahre 1784 mit grossem Erfolge aufgeführt wurde, und auch in den nächsten Jahren als eine der beliebtesten Opern ständig auf dem Repertoire erschien. Mozart, der damals übrigens mit Paisiello auch persönlich bekannt wurde, hat den „Barbier“ daher sicher sehr genau gekannt. Fast ebenso sicher ist, dass ihm Grétry's „Amant jaloux“ einmal zu Gesicht gekommen ist. Selbst wenn der bei Jahn (III, 300 der ersten Auflage) mitgeteilte Ausspruch über den vorbildlichen Charakter der französischen Musik in bezug auf dramatische Wirkung, der auch Grétry's gedenkt, apokryph sein sollte, so geht doch schon aus den im Nachlasse Mozarts aufgefundenen Partituren Grétry's hervor, dass er diesen seinen französischen Zeitgenossen, der merkwürdigerweise übrigens Mozart in seinen Memoiren nirgends erwähnt, gekannt und studiert hat. Freilich ist die Partitur gerade des „Amant jaloux“ unter den im Besitze Mozarts aufgefundenen Opern nicht genannt (vgl. Jahn, III, 300); bedenkt man aber einerseits, dass Mozart die zeitgenössische französische Produktion genau verfolgte, und andererseits, dass Grétry's „Amant jaloux“ sofort in Partitur gestochen wurde, so darf man als sehr wahrscheinlich annehmen, dass Mozart auch Grétry's Ständchen gekannt hat.

Es ist nun interessant zu beobachten, wie sich Mozart bei der Komposition seiner Serenade, obwohl es sich um eine italienische Oper handelte, mehr von den französischen Grundsätzen Grétry's als denen Paisiello's leiten liess. Formell genommen bedeuten ja überhaupt die Opernkompositionen

der Komponisten aus der Wiener Schule, Glucks sowohl wie Mozarts (abgesehen von den rein deutschen Werken), eine Art Kompromiss zwischen der italienischen und französischen Opernmanier, genauer gesprochen eine partielle Umbildung der italienischen Form nach französischen Prinzipien. Wenn der Einfluss der französischen Oper bis jetzt kaum je genügend hervorgehoben worden ist, so liegt das wohl hauptsächlich daran, dass die von der italienischen Art so absolut abweichenden Grundsätze der französischen Musik im 18. Jahrhundert in der Regel nicht klar genug erfasst werden. Und doch wäre es für die Beurteilung Glucks und seiner „Reform" von entscheidender Bedeutung, einmal genau den Einfluss festzustellen, den schon auf seine italienischen Opern die französischen Werke der Zeit, auf den „Orpheus" z. B. der in Stoff und Anlage genau übereinstimmende „Castor und Pollux" Rameau's, ausgeübt haben. Man würde manche Eigentümlichkeiten der deutschen Opernkomponisten, die ihnen als ein Fortschritt gegenüber den Italienern angerechnet werden, schon bei den Franzosen vorgebildet finden.

Was Mozart hauptsächlich von Grétry entnommen oder, wenn man lieber will, nach Grétry's Grundsätzen gestaltet hat, das ist die Besetzung der Begleitung. Er verwendet wie Grétry nicht das volle Orchester, sondern neben der Mandoline bloss das Streichquartett und dieses nur pizzicato, so dass man die Serenade auch nicht neben die nicht seltenen, nur von Streichern begleiteten Arien Mozarts stellen darf. Die Mandoline tritt daher bei ihm viel stärker hervor als bei Paisiello, und wie bei Grétry klingt die Begleitung als ob sie von lauter Zupfinstrumenten ausgeführt würde. Mozart hat diese also mehr in der französischen realistischen als in der italienischen Art gehalten. Aber dazu war er doch zu sehr Musiker und Künstler, als dass er sich ganz dem Naturalismus des Franzosen angeschlossen hätte. Die Begleitung ist schlicht, aber in keiner Weise dürftig. Und was ihn dann vor allem über Grétry und Paisiello erhebt, was so recht seinen musikalischen Reichtum auch gegenüber diesen beiden, doch wahrlich nicht armen Komponisten erweist, das ist die wunderbar zierliche der Mandoline zugeteilte Begleitungsmelodie. Wie armselig erscheint dem gegenüber die Partie der Mandoline bei Grétry und Paisiello! Bei dem einen neben Bruchstücken aus dem Ständchen blosse Ejakulationen, bei dem andern Variationen über die Melodie des Sängers. Beides entsprach der normalen Art der Opernbegleitung; Mozart spendete aus der verschwenderischen Fülle seiner Erfindungsgabe eine neue Melodie hinzu, die neben der rein musikalischen glücklichen Kontrastwirkung nun noch ganz anders dem Instrumente angepasst werden konnte als es bei Paisiello der Fall gewesen war. Zugleich vermied er damit die konzertmässige, virtuosenhafte Behandlung des Instrumentes, zu der Variationen so leicht verführen

mussten, wie er denn auch die Zwischenspiele gegenüber seinem italienischen Vorgänger wesentlich einschränkte. Er brauchte deswegen in keiner Weise sich die nüchterne Simplizität Grétry's zum Muster zu nehmen. Er hat so erreicht, was keiner seiner Vorgänger: sein Stück trägt deutlich den Charakter einer (spanischen) Serenade, hebt sich scharf von den übrigen Nummern ab und fällt doch nicht durch allzuweit getriebenen Realismus aus dem Stile des ganzen Werkes heraus. Dass Mozart dann rein musikalisch genommen in der melodischen und harmonischen Gestaltung seines Ständchens seine Rivalen weit hinter sich gelassen hat, braucht nicht ausgeführt zu werden; nicht als wenn dies nicht viel wichtiger wäre als die Form der Begleitung, sondern weil eine solche Untersuchung allzuweit über den blossen Unterschied der Stilarten hinausführen würde, der allein der Analyse unterzogen werden darf.

Ein so kleines Stück aus der gesamten schöpferischen Tätigkeit der drei Komponisten die besprochenen Serenaden auch darstellen, so hat ihre Vergleichung doch eine gewisse typische Bedeutung. Sie bringt vor allem einen neuen Beitrag zu den noch lange nicht abgeschlossenen Untersuchungen über den Zusammenhang Mozarts mit der Musik seiner Zeit. Unser Beispiel zeigt wiederum, wie genau Mozart die musikalischen Richtungen seiner Epoche verfolgt hat, wie er überall Anregungen zu finden gewusst hat, wie eng er sich in manchen Einzelheiten an Vorgänger angeschlossen hat. Aber andererseits sehen wir auch wieder, wie er diese von ganz verschiedenen Seiten empfangenen Anregungen durch sein persönliches Genie zu einer höheren Einheit verschmolzen hat, so dass er wie alle ganz Grossen nirgends einer bestimmten Form einzuordnen ist. Sein Ständchen zeigt den Einfluss Grétry's und steht in einer italienischen Oper; aber es ist weder französisch noch italienisch, sondern mozartisch. Und dass er auch in seinen reifen Jahren, je weiter er fortschritt, sich um so mehr von seinen italienischen Mustern entfernte, dafür zeugt auch unser Beispiel. Man erinnert sich der Romanze, die Cherubin im „Figaro“ der Gräfin vorträgt. Dort ist die Begleitung noch ganz im italienischen Stile, in der Art Paisiello's und Cimarosa's (man vergleiche den Gesang zur „Gitarre“ im zweiten Finale von „Giannina e Bernardone“, soweit der Klavierauszug ein Urteil erlaubt) gehalten. Wie im „Barbier“ wird die Gitarrenbegleitung des Pagen nur ganz diskret angedeutet und wie dort wird das Stück vom vollen Orchester begleitet. Natürlich hätte keiner der beiden Italiener weder ein solches Lied noch eine solche Begleitung schreiben können; aber es ist dieselbe Art der Behandlung. Wir sehen, wie Mozart sich auch in dieser Kleinigkeit vom „Figaro“ zum „Don Juan“ gewandelt hat.

Zum Schlusse mag noch hinzugefügt werden, dass hoffentlich die

Zeit überall vorbei ist, da die Mandoline in Mozarts Ständchen durch eine Violine ersetzt wurde, was, wie es scheint, früher nicht nur auf einzelnen Bühnen, sondern ganz allgemein vorkam. Das mochte zu einer Zeit angehen, wo das Instrument nach Jahns Ausspruch „nicht mehr üblich" war. Heutzutage, wo selbst das kleinste Städtchen einen Mandolinenklub besitzt, kann nur noch Schlendrian und bequeme Anhänglichkeit an die Routine auf die Originalform verzichten lassen. Die Mandoline ist — das wird wohl auch wieder aus unsern Ausführungen hervorgegangen sein — von Mozart mit gutem Vorbedacht ausgewählt worden, und die Begleitungsfigur ist ganz für sie, nicht für die Violine ausgedacht. Und möge in dieser echten Gestalt Mozarts Serenade immer wieder Freude und Genuss bereiten!

Anhangsweise mag noch auf die wenig bekannte Tatsache hingewiesen werden, dass nicht nur Mozarts sondern auch Paisiello's Serenade, wenn allerdings auch nur in verstümmelter Form, bis auf den heutigen Tag fortlebt, und zwar auf der Bühne der „Comédie française". In Beaumarchais' „Barbier de Séville", dem Lustspiele, das von den älteren neben den Molièreschen Werken gegenwärtig noch am meisten gespielt wird („Figaros Hochzeit" ist merkwürdigerweise fast ganz von der Bühne verschwunden), liegt bei den jetzigen Aufführungen der Serenade, die der Graf im ersten Akte vor den Fenstern Rosinens vorträgt, die Komposition Paisiello's zugrunde. Natürlich bleibt, da es sich um ein Schauspiel handelt, die Orchesterbegleitung und damit auch die Mandoline des Originals weg; dem Texte entsprechend wird der Gesang bloss von einer Gitarre begleitet. Die Ritornelle und kunstvollen Variationen der Begleitung sind damit ebenfalls beseitigt. Und da die Schauspieler nur selten über eine Tenorstimme verfügen, so wird die Arie in der Regel in die Baritonlage transponiert, nach G-dur statt B-dur. So ist also auch der Serenade Paisiello's ein Weiterleben, wenn auch an anderer Stelle als der, für die sie der Komponist bestimmt, beschieden worden.

WAS BEDEUTET „BASSO“ IN MOZARTS KAMMERMUSIK?

von Dr. Hugo Daffner-München

Eine Münchner Kammermusik-Vereinigung veranstaltete Ende März dieses Jahres einen Mozart-Abend, in dem unter anderem das Divertimento in D-dur für zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner (K.-V. 334) zum Vortrag gelangte.

Die Basstimme dieses Werkes wurde zusammen von einem Violoncello und einem Kontrabass, also verdoppelt ausgeführt, was in einer kritischen Besprechung dieses Konzerts als unrichtig angemerkt, vom Veranstalter des Abends dann aber unter Berufung auf Prof. Joachim neuerlich aufrecht zu halten versucht wurde. Diese Berufung auf Joachim stützte sich auf eine Zuschrift des Berliner Meisters, dass „das Cello beim Divertimento zur Vermittlung und Verstärkung vonnöten, und auch schon von Nottebohm als zulässig erklärt worden sei“.

Da bis heute diese Gegenerklärung des Veranstalters unwidersprochen geblieben ist, könnte es den Anschein haben, als ob diese in der Tat die Sache richtig gestellt hätte. Das ist aber leider nicht der Fall. Vielmehr ist das Bedenken, das damals gegen eine solche doppelte Besetzung des Basses in Mozarts Divertimento geäussert wurde, vollauf begründet. Wir stehen hier vor einem jener zahlreichen Übergriffe gegen die ältere Musikpraxis, Übergriffe, die aus Verständnislosigkeit oder Gleichgültigkeit entstanden schliesslich Tradition geworden zu sein scheinen.

Der vorliegende Fall ist deshalb besonders verwickelt, weil hier ein offenbarer Verstoss gegen die alte Praxis durch ein ebenso offenbares Missverständnis verteidigt werden soll. Nicht nur dass die doppelte Besetzung des Basses als etwas selbstverständliches hingenommen wird, es wird sogar noch vorausgesetzt, dass der Kontrabass als obligates, das Violoncello dagegen nur als fakultatives Instrument zu gelten habe.

Sonach sind zwei Behauptungen zu widerlegen, einmal, dass die Basstimme des besagten Divertimentos doppelt zu besetzen und zum andern, dass sie mit einem Kontrabass zu besetzen sei, trotz der Vorschrift „Basso“ in der Partitur.

Gegen die Beiziehung des grossen Bassinstruments bei unserem Divertimento spricht zunächst das Ohr des Hörers. Wird nämlich die Bassstimme von Violoncello und Kontrabass ausgeführt, so tritt sie im Verhältnis zu den anderen Stimmen entschieden zu stark hervor. Man könnte allerdings meinen, dass zwei Hörner das Streichquartett so stark belasten, dass eine Verstärkung des einfachen Streichbasses wohl angezeigt wäre. Die Hornpartieen sind jedoch keineswegs so reichhaltig ausgearbeitet, dass sie eine solche Verdoppelung der Grundstimme notwendig machten. Im Gegenteil, wie die Aufführung zeigte, trat die verdoppelte Basstimme in recht aufdringlicher Weise hervor, im Adagio, das durch das Pausieren der Hörner ein real vierstimmiger Streichquartettsatz wird, geradezu unerträglich.

Doch abgesehen von diesem immerhin noch etwas auf dem persönlichen Geschmack und der persönlichen Auffassung des Einzelnen fussenden Einwand sprechen geschichtliche Gründe gegen eine solche Bassverdoppelung.

„Basso" zunächst kann im 18. Jahrhundert Verschiedenes bedeuten, Violone ebensogut wie Violoncello oder Kontrabass. Prof. Joachim schien hierauf keine Rücksicht zu nehmen, wenn er den Kontrabass, und nur ihn unter „Basso" verstehend, als selbstverständlich aus der Partiturvorschrift ableitet. Wie mit der Bezeichnung „Basso" also nichts für einen Kontrabass gewonnen ist, so ist damit freilich auch noch nichts für das Violoncello bewiesen. Denn wir wissen, dass in jener Zeit mit „Basso" auch Violoncello und Kontrabass gemeint wurden, wie sich aus zahlreichen auf uns gekommenen alten Handschriften z. B. Haydn'scher Symphonieen beweisen lässt[1]). So handelt es sich also zunächst um die Frage, wann „Basso" sich auf ein Instrument und wann auf mehrere bezieht.

Die Vorschrift „Basso" finden wir im 18. Jahrhundert in zwei instrumentalen Kunstzweigen, in der Kammermusik und in der Orchestermusik, deren Grundunterschied in der einfachen und mehrfachen Besetzung der ausführenden Instrumente beruht. Und davon ausgehend sprechen wir die Vorschrift „Basso" bei Orchesterwerken als Violoncello und Kontrabass, bei Kammermusik aber als Violoncello oder Kontrabass an. Nun ergibt sich aber noch die weitere Frage, mit welchem von beiden Instrumenten die Grundstimme in Kammermusik-Werken zu besetzen sei. Darauf geben uns wiederum alte Handschriften Antwort z. B. von Haydn'schen Streichquartetten, deren vierte Stimme als Basso bezeichnet ist[2]). Daraus ergibt

[1]) Nicht ganz zutreffend ist also auch, was Riemann in seinem Musiklexikon (6. Aufl., S. 93) sagt: man habe früher unter Bass das Violoncello, unter Bassi Celli und Kontrabässe verstanden.

[2]) Solche finden sich sehr zahlreich, z. B. in Wolfenbüttel und München (Hof- und Staatsbibliothek).

sich doch wohl, dass die Vorschrift „Basso“ in Kammermusik-Werken kaum als Bezeichnung für Kontrabass, sondern für Violoncello aufzufassen ist; denn auf Grund der Vorschrift „Basso“ in jenen Handschriften wird wohl niemand die Basstimme eines Haydn'schen Streichquartetts mit einem Kontrabass besetzen wollen.

Greifen wir auf unseren Fall zurück, so brauchen wir jetzt nur noch zu wissen, zu welcher Instrumentalgattung die Form des Divertimento zu rechnen ist. Köchel[1]) präzisiert: „Von anderen Instrumentalgattungen für Orchester unterscheiden sich die, welche mit dem Namen ‚Divertimento‘ bezeichnet werden, nicht durch die Form, sondern dadurch, dass die verschiedenen Stimmen nur einfach besetzt werden“. Weiter: „Ungeachtet des Hinzutretens der Hörner sind die Saiteninstrumente im wesentlichen im Stil des Quartetts geschrieben“. Fügen wir dazu, dass die Vorschrift „Basso“ in Kammermusik-Werken sich nur auf das „Violoncello“ beziehen kann, so ergibt sich der zwingende Schluss, dass der „Basso“ im Divertimento nicht nur nicht doppelt, auch nicht mit einem Kontrabass, sondern eben nur mit einem Violoncello zu besetzen ist. Und dies Ergebnis deckt sich ganz mit Mozarts eigenhändigen Vorschriften, die die Divertimenti für zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner ausdrücklich als Sextette bezeichnen; sowohl das Divertimento aus F-dur (K.-V. 247) wie das aus B-dur (K.-V. 287) überschreibt er auf der Originalhandschrift „Divertimento à 6 stromenti“ (der Autograph unseres D-dur-Divertimentos ist leider unbekannt), während er ein ähnliches Werk, das zur vorigen Besetzung noch eine Oboe hinzunimmt (K.-V. 251) „Divertimento à 7 stromenti“ nennt.

Diese von Mozarts eigener Hand herrührenden Vorschriften lassen also keinen Zweifel darüber, dass der „Basso“ im Divertimento, also einer zur Kammermusik gehörigen, sonach in der Ausführung nur einfach zu besetzenden Kunstgattung, nur von einem Instrument gespielt werden darf, und dieses eine Instrument kein anderes sein kann, als ein Violoncello. Im anderen Falle übrigens würde Mozart, wie z. B. in der D-dur Serenade (K.-V. 239) einen Kontrabass ja ausdrücklich vorgeschrieben haben.

So müssen wir demnach darauf bestehen, dass fürderhin in Mozarts und seiner Zeitgenossen Kammermusik, im besondern aber im D-dur Divertimento unseres Meisters, der „Basso“ nicht wieder mit einem Kontrabass besetzt, derartiges aber auch nicht, wie so oft, entschuldigt werde mit „alten Gepflogenheiten“. Denn, wenn es unsere Grossväter so gemacht haben, müssen wir es nicht notwendig auch so machen, im übrigen — abusus non tollit usum.

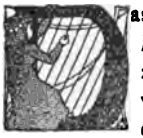
---

[1]) Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Mozarts. 1862. S. 116 und S. 218.

DER II. KONGRESS DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

IN BASEL
25.—27. SEPTEMBER 1906

von Dr. Rudolf Löw-Basel



as reichhaltige Programm, das der zweite Kongress der internationalen Musikgesellschaft für die kurze Zeit von drei Tagen aufgestellt hatte, zeigte, dass das Bestreben dieser Vereinigung in erster Linie der musikwissenschaftlichen Arbeit zugute kommen soll. Und in der Tat, welch eine Fülle von Referaten, Anregungen und Vorträgen! Fast zu viel, um alles in sich aufzunehmen; jedenfalls zu viel, um in einem kurzen Überblick nur das Wichtigste hervorheben zu können. Doch versuchen wir es, dem Leser wenigstens ein gedrängtes Bild davon zu bieten, was der Kongress an Arbeiten und sonstigen Genüssen geboten hat. Am Vormittag des 25. September trat man im Konzertsaale des Konservatoriums zur ersten allgemeinen Sitzung zusammen; der Präsident des Organisationskomitees, Nationalrat Prof. Speiser in Basel, und Prof. H. Kretzschmar als Vorsitzender der I. M. G. tauschten herzliche Worte der Begrüssung aus; dann wurde das Bureau bestellt aus den Herren Prof. Speiser, Dr. Ecorcheville (Paris), Dr. Maclean (London) und Dr. Schering (Leipzig). Es folgten darauf Referate über den Stand der Musikbibliographie (Dr. Springer, Berlin), der vergleichenden Musikforschung (Dr. von Hornbostel, Berlin), der antiken Musikforschung (Dr. Graf, Marburg) und der mittelalterlichen Musikforschung (Prof. Wagner, Freiburg). Über das schwierige und viel umstrittene Gebiet der Notationskunde referierte Dr. Wolf (Berlin). — Die kritischen Referate der zweiten Sitzung behandelten die ältere Instrumentalmusik (Dr. Nef, Basel), die Klavier- und Orgelmusik (Dr. Wolf), die Instrumentenkunde (Dr. Buhle, Berlin), die Operngeschichte (Dr. Schiedermair, Marburg) und die Oper in Frankreich (Dr. Ecorcheville). Einen längeren Vortrag hielt Prof. M. Lussy (Montreux) über „La liberté dans l'interprétation musicale", in dem der Gelehrte seine originellen Ideen, zwar nicht immer unter Zustimmung der Versammlung, entwickelte. Nicht vergessen möge der warmherzige Nachruf werden, den Prof. Gerold (Frankfurt) dem unmittelbar vor dem Kongress verstorbenen Gesangsmeister Julius Stockhausen widmete.

Gehen wir zur Arbeit in den neun Sektionen, die sich teilweise zu gemeinsamer Tagung vereinigt hatten, über, so möge vorerst die Behandlung der exotischen Musik erwähnt werden, für die Prof. Adler (Wien) ein „corpus scriptorum musicorum" und Knosp (Paris) eine „Société internationale d'étude" anregten. Kenntnis erlangte man von dieser exotischen Musik durch phonographische Vorführungen, mit denen Prof. Traversari (Quito) und Dr. von Hornbostel (Berlin) ihre Vorträge begleiteten. Mit der Behandlung der Frage: Dürfen oder sollen der freieren Entwicklung der modernen Instrumentation Grenzen gezogen werden? betrat Hofkapellmeister Dr. Obrist (Weimar) das praktische Gebiet. Er verteidigte die Modernen, indem er den Satz

aufstellte, dass alle Musik ihren Zielen adäquat sein müsse; wie heute alle seelischen Empfindungen viel intensiver sind als bei den früheren Generationen, so ist auch ihr musikalischer Ausdruck intensiver und komplizierter geworden. Es braucht allerdings Führer, die neben aller Kompliziertheit Erfindung haben und die überwuchernden Verirrungen auf das richtige Mass zurückbringen. Den Vorwurf, dass das Wagnersingen die Stimmen verderbe, weist Prof. Gerold entschieden zurück. Eine lebhafte Diskussion knüpfte sich in der Sektion für Ästhetik an die von Prof. Seidl (Dessau) aufgeworfene Frage: Lässt sich Ästhetik an Konservatorien mit Aussicht auf Erfolg lehren? Betont wurde dabei besonders die Forderung der praktischen Verwertung, damit es nicht beim blossen Philosophieren bleibt. — Kehren wir wieder zur musikalischen Geschichtsforschung zurück, so leitete ein Vortrag von Dr. Leichtentritt (Berlin) über musikalische Darstellungen auf älteren Bildwerken, der in dem Wunsch nach einer Zentralstelle zur Sammlung der Forschungsergebnisse gipfelte, zur Behandlung der historischen und künstlerischen Bedeutung der Wiederbelebung altertümlicher Musikinstrumente durch Dr. Obrist über. Er wünscht, dass für Aufführungen der alten Musik die alten Instrumente wieder gebaut werden sollen, wenn die spezifische Klangwirkung durch die modernen nicht wenigstens annähernd reproduziert werden kann. Unter diesen Instrumenten ist es besonders die Laute, der in neuester Zeit in bezug auf ihre reiche Literatur und ihre praktische Verwendung als Begleitinstrument wieder vermehrte Beachtung geschenkt wird.

Mit diesen kurzen Bemerkungen sind weder alle gehaltenen Vorträge, noch die vielen, hoffentlich fruchtbringenden Anregungen erschöpfend erwähnt; doch wir haben nunmehr noch der Hauptversammlung am 27. September zu gedenken, in der nach einem Vortrag von Dr. Maclean (London) über „The musical institutions of Great Britain and Ireland" die statutarischen Geschäfte abgewickelt wurden. Die Leiter der Sektionen erstatteten ihren summarischen Bericht und stellten ihre bezüglichen Anträge (Ausschuss für bibliographische Arbeiten der älteren Musikliteratur. Neue Publikation der Quellenschriften für mittelalterliche Musik). Der Vorstand wurde einstimmig bestätigt und ihm die Wahl des Kongressortes für 1908 überlassen. In Vorschlag waren München und Paris gebracht worden. Die endgiltige Präsenzliste wies 113 Besucher auf.

Nun aber noch ein Wort über die musikalischen und gesellschaftlichen Veranstaltungen, die, man darf das wohl sagen, den herzlichsten und wärmsten Beifall der Kongressteilnehmer gefunden haben und zugleich in vielfacher Hinsicht eine lebendige, praktische Illustration der in den Sitzungen geäusserten Anregungen und Gedanken waren. Ein geistliches Konzert im Münster am Abend des 25. September mit Orchester-, Orgel-, Chor- und Solovorträgen vermittelte uns die Kenntnis der alten niederländischen a cappella Chorkunst, des Goudimelschen Psalmensatzes, des englischen Kirchenstiles, der deutschen Meister des Liedes, vor allem Joh. Wolfg. Francks, einer Kantate von Bachs grossem Vorläufer Heinrich Schütz und von Werken der Orgelmeister Buxtehude, Frescobaldi und Froberger. Das Orchester der Musikgesellschaft, der kleine Chor des Gesangvereins unter Kapellmeister H. Suters Leitung, die Damen Rosenmund und Philippi, sowie Münsterorganist Hamm teilten sich in die interessanten Darbietungen. Zwei Tage später fand im Musiksaale ein weltliches Konzert statt, dessen Programm deutsche Orchesterstücke unter Suters Leitung und französische unter Kapellmeister de Lacerda's (Paris) Direktionsstab aufwies. Lieder und Madrigale deutscher, italienischer und englischer Komponisten, vom Berliner Vokalquartett und hiesigen Solisten gesungen, boten die vokale Abwechslung. Ein Klavierkonzert von Phil. Em. Bach machte den Beschluss. Die

interessantesten Darbietungen bot aber entschieden Frau Wanda Landowska aus Paris auf ihrem, nach alten Modellen gebauten Clavecin. Der Ton des Instrumentes, das mit seinen zwei Manualen, Oktavkopplungen usw. eine überreiche Mannigfaltigkeit der Tonabstufungen darbietet, entzückte derart durch seine Durchsichtigkeit und Klarheit, dass das Ohr Mühe hatte, sich nachher wieder an den Ton des modernen Flügels zu gewöhnen. Die Überzeugung musste sich allen Zuhörern aufdrängen, dass die Klaviermusik der früheren Zeit, gerade diejenige Bachs und Händels, auf einem solchen Instrument weit vorteilhafter wirkt, als auf unsern modernen Klavieren, denen wohl grössere Klangfülle, aber nicht diese eigenartigen Verstärkungseffekte und diese Klarheit des Tones eigen sind.

Am zweiten Tage fand im Hause des Präsidenten der Allgemeinen Musikgesellschaft, Herrn L. La Roche-Burckhardt, ein offener Empfangsabend statt, bei dem die Liebenswürdigkeit der Gastgeber sich in mancherlei Genüssen musikalischer und gastronomischer Natur aufs gediegenste offenbarte. Diese altbaslerische Gastfreundschaft, deren fremde wie einheimische Kongressteilnehmer in gleichem Masse teilhaftig geworden sind, hat nur eine Stimme der herzlichen Dankbarkeit laut werden lassen. Zum Schluss möge auch noch der Festschrift gedacht werden, die Arbeiten von Prof. M. Lussy, Prof. Thürlings, Dr. G. Walter, Dr. E. Bernoulli und Dr. Nef enthält. Aus der Feder des letzteren, der als eifriger und tätiger Forscher in der Musikwissenschaft viel zum Gelingen des Kongresses beigetragen hat, stammt ein mit Sachkenntnis bearbeiteter und mit wertvollen Abbildungen versehener Katalog der reichhaltigen Instrumentensammlung des historischen Museums in Basel.

Am 23. Oktober verstarb in Petersburg der Nestor der russischen Musikschriftsteller **Wladimir Wassiljewitsch Stassow**, ein Mann, dessen langes und arbeitsreiches Leben von frühester Jugend an ausschliesslich im Dienste der Kunst gestanden hat. Durch seinen Tod hat die russische Kunst einen herben Verlust erlitten, denn sie hat in ihm ihren energischsten, begeistertsten und — was nicht am wenigsten besagen will — ihren kenntnisreichsten Streiter verloren. Das Leben Stassow's, der ein Alter von 82 Jahren erreicht hat, war in der Tat während dieser ganzen langen Dauer ein ununterbrochener Kampf. Wo es galt, neue Ideen der Kunst zu verfechten, neuen Strömungen den Weg zu ebnen, anzukämpfen gegen Routine und reaktionäre Kunstanschauungen — und bis jetzt war in Russland die Tradition in allem heilig — stand Stassow, auch in den letzten Jahren, ungeachtet seiner weissen Haare, stets in den vordersten Reihen der Kämpfenden und verstand es, durch die Leidenschaftlichkeit und Treffsicherheit, mit der er sein journalistisches Schwert führte, die jüngsten seiner Kollegen zu beschämen.

Es ist unmöglich, die Bedeutung, die das Schaffen Stassow's für das Kunstleben Russlands gewonnen hat, in wenig Worten erschöpfend darzulegen. Die Universalität seiner Bildung setzte ihn in Stand, auf den verschiedensten Gebieten der Kunst und Wissenschaft mit dem gleichen Erfolge tätig zu sein. In den letzten Jahrzehnten lag der Schwerpunkt des Schaffens bei Stassow auf dem Gebiete der bildenden Kunst, um deren Geschichte er sich durch die fundamentalen Arbeiten über „Das slavische und orientalische Ornament", über „Das hebräische Ornament", sowie durch monographische Arbeiten über Wereschtschagin, Rjepin, Antokolski, Perow, Kramskoi u. a. hochverdient gemacht hat. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts dagegen wandte er fast seine ganze Arbeitskraft der Musik und den mit ihr zusammenhängenden Fragen zu. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, dass die „neurussische Schule", wie sie als musikästhetischer Sammelbegriff jetzt einem jeden geläufig ist, zum grossen Teil das Werk Stassow's ist. Er war nicht nur Mitbegründer der sogenannten „mächtigen Clique", die es unternahm, in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts das gesamte musikalische Denken und Fühlen Russlands auf den Kopf zu stellen und, wenigstens theoretisch, über Wagner hinaus den musikalischen Verismus als alleinseligmachendes Prinzip auf die Opernbühne zu übertragen, sondern ihr eigentlicher geistiger Doyen. Gar viele, wenn nicht die meisten Bühnenwerke der neurussischen Schule verdanken ihre Entstehung der Anregung Stassow's, der mit den Autoren der neurussischen Schule: Borodin, Mussorgski, Rimski-Korssakow u. a. durch enge Freundschaft verbunden war. Doch war Stassow nicht der Mann, seine musikästhetischen Sympathieen durch den Rahmen der Partei abzugrenzen. So hat er z. B. auch Tschaikowsky, der bekanntlich den Bestrebungen der neurussischen Schule fast feindselig gegenüber-

stand, warmes Interesse entgegengebracht. Aus den jüngst veröffentlichten Briefen Tschaikowsky's geht hervor, dass Stassow u. a. der geistige Urheber der beiden Tschaikowsky'schen Shakespeare-Ouvertüren („Der Sturm", „Romeo und Julia") ist. Freilich darf der musikästhetische lapsus Stassow's nicht verschwiegen werden, dass er Zeit seines Lebens Tschaikowsky, etwa im Gegensatz zu Mussorgski, für ein Talent zweiten Ranges gehalten hat. Überhaupt lässt es sich nicht leugnen, dass die ästhetischen Anschauungen Stassow's zum Teil von fraglichem Wert sind. Trotzdem bleiben die Dienste, die er der Entwicklung der russischen Musik, im Sinne der Aufklärung und Zurechtweisung, geleistet hat, unschätzbare.

Durch die rege Anteilnahme an den Geschicken der neurussischen Schule wurde Stassow leider vollständig auf das Gebiet der Polemik und Publizistik verwiesen und ernsten musikwissenschaftlichen Studien entzogen, zu denen er durch seine Jugendarbeiten (L'abée Santini et sa collection musicale à Rome, Florenz 1854; auch einige das engere Gebiet der russischen Kirchenmusikgeschichte betreffende Arbeiten) einen vielversprechenden Anlauf genommen hatte. Nichtsdestoweniger bleibt Stassow einer der wenigen unter den russischen Musikschriftstellern, der Anspruch darauf erheben kann, vollständig ernst genommen zu werden. Von dem bei den russischen musikhistorischen Autoren sich immer noch breit machenden wissenschaftlichen Dilettantismus ist in keiner seiner Arbeiten, trotz ihrer oft einseitig tendenziösen Färbung, etwas zu spüren.

Im Jahre 1894 wurde zum 70. Geburtstage Stassow's von seinen Freunden eine Gesamtausgabe seiner Schriften veranstaltet, die drei mächtige Foliobände umfasst. Wenige Wochen vor seinem Tode ist als Nachtrag ein vierter Band mit den Arbeiten aus den Jahren 1894—1906 erschienen. Die musikästhetischen und musikhistorischen Aufsätze und Monographieen Stassow's sind im dritten Bande enthalten. Sie bieten für die Geschichte der Musik in Russland, soweit sie das 19. Jahrhundert betrifft, ein nicht hoch genug zu bewertendes Material dar, denn sie vermitteln ein überaus anschauliches und fast vollständiges Bild der schnellen, ja grossartigen Entwicklung, die die Musik in Russland im Laufe des 19. Jahrhunderts genommen hat. Die Bedeutung, die dabei dem bescheidenen Historiographen selbst zugefallen war, in würdiger Weise aufzuzeigen — das ist eine Aufgabe, die hoffentlich nicht allzu lange unerledigt bleiben wird.

BÜCHER

33. **Beethoven-Kalender auf das Jahr 1907.** Herausgegeben von der „Musik". Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1907.

Der vorliegende Kalender wird Musikern und Musikfreunden als Weihnachtsgabe willkommen sein. Er zeigt sich des grossen Namens, mit dem verknüpft er in die Welt zieht, in jeder Weise würdig. Denn er bietet in vornehmer äusserer Form eine Fülle höchst wertvollen, auf Beethoven bezüglichen Inhalts. Zu besonderer Zierde gereicht ihm eine Studie von Chr. A. Kalischer, die der Serie „Aus Beethovens Frauenkreis" angehört und speziell „Die Geschwister Malfatti" zum Gegenstande hat. Fesselnd zeichnet darin der Autor die Beziehungen Beethovens zur Familie Malfatti und namentlich dessen Liebe zur blutjungen, dunkellockigen Therese, diese zarteste und zugleich seltsamste Neigung des Meisters. Den poetischen Hauch, der über dem Verhältnisse liegt, hat der Verfasser auch über seine Studie auszugiessen gewusst, die sich bei aller historischen Exaktheit wie eine Novelle liest. Kalischer ist in dem Kalender noch einmal vertreten, und zwar mit einer Probe aus seiner kritischen Gesamtausgabe der Briefe Beethovens, die dem grossen Unternehmen gewiss viele Freunde gewinnen wird. Ferner enthält das Heft Aufsätze von Wilibald Nagel („Beethovens Heiligenstädter Testament") und F. H. Meissner („Beethoven und Menzel") sowie eine Plauderei von Friedrich Kerst: „Wie ich Beethovens Sessel fand". Hier und da eingestreute Aussprüche Beethovens vervollständigen den textlichen Teil. Zur Illustration sind ausser den interessantesten Abbildungen aus den Beethovenheften der „Musik" verschiedene neue ausgewählt worden. In ihrer Gesamtheit repräsentieren sie nun eine ganze Beethovenbiographie in Bildern. Das Kalendarium selbst ist mit Beethoven in Beziehung gesetzt durch charakteristische Motive aus seinen Werken, die jedem Monat gleichsam als Wahlspruch beigefügt sind. Alles in allem: ein Hausbuch, das neben seinem praktischen Zweck auch den erfüllt, uns beständig und in gefälliger Form auf den edelsten Meister und seine beglückende Schönheitswelt hinzuweisen. Dr. Hans Volkmann

34. **Hermann Abert: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen.** Verlag: M. Niemeyer, Halle a. S. 1905.

Ein ernstes Buch für ernste Leser, vielleicht da und dort etwas umständlich und weitschweifig ausgefallen und auch einige unnötige Wiederholungen enthaltend, aber auch ein Buch, das ein höchst respektables Können verrät und eine ungeheure Fülle von bisher nur zum geringen Teil verwertetem Stoff in vortrefflicher Disponierung verarbeitet. Alles in allem ein Werk, zu dessen Vollendung man den fleissigen Verfasser beglückwünschen muss. Ich bedaure, dass der mir zur Verfügung stehende Raum nicht ausreicht, auch nur eine knappe Übersicht über das zu geben, was Abert in seinem Werke behandelt. Er beginnt mit einer Einleitung, die in grossen Zügen die Grundlinien der Arbeit entwickelt, die Einwirkung der antiken auf die mittelalterliche Musikästhetik aufweist und die Grenzen dieser bestimmt. Eine Reihe von Punkten liesse sich anfechten, anderes erscheint nicht genügend hervorgehoben, so das Verhältnis von kirchlicher und

volkstümlicher Kunst, bei deren Erwähnung man insbesondere die innige Verbindung von Musik und Poesie vermisst, die allerhand Schlüsse zulässt; das Ganze aber ist Resultat sehr eingehender Studien und sorgfältigsten Überlegens, und dem meisten wird man rückhaltlos beistimmen müssen.

Das erste Kapitel behandelt die musikalische Ästhetik des ausgehenden Mittelalters, verweilt bei der Musik der Neuplatoniker und behandelt ausführlich u. a. noch Plotins († 270 n. Chr.) Ästhetik; in ihr erhob sich das ethische Musikideal der klassischen Zeit nochmals zu hohem Glanze. Dann folgte die Zeit, in der der Musik ihr Recht, als freie Kunst sich aussprechen zu dürfen, auf lange Zeit entzogen wurde. Hatte die Musik in der klassischen hellenischen Zeit dem Staate gedient, so trat jetzt an dessen Stelle die Kirche: nur noch als ihre Dienerin durfte die Tonkunst Geltung beanspruchen; die Volkskunst ward gebannt. Hatte diese das melodische und das instrumentale Element gepflegt, so förderte die Kirche nur noch die vokale und zwar die akzentuierend-deklamatorische Seite der Tonkunst. Mit dem Eindringen des Christentumes in die gebildeten Kreise machte sich (um eine Waffe gegen die heidnische Philosophie zu bekommen) die Notwendigkeit einer christlichen Philosophie geltend. Augustinus hat ihre Grundzüge entworfen. Mit diesen Darlegungen beginnt Abert das zweite Kapitel seines Buches. Man wird derlei allgemeine Bemerkungen nicht lesen, ohne sich der geschickten Ökonomie des Buches zu freuen: sie nehmen die ihnen gebührende sekundäre Stellung ein, dienen nur dazu, den Boden zu kennzeichnen, auf dem die Musikanschauung selbst erwachsen ist und überwuchern nicht, wie dies z. B. in Schletterers s. Z. gänzlich missglücktem Versuche einer „Geschichte der geistlichen Dichtung und kirchlichen Tonkunst" der Fall war, den Kern des Themas. Eine solche Gefahr lag für Abert vor. Dass er sie geschickt vermieden und umgangen hat, muss besonders hervorgehoben werden. (Übrigens war kein Vergleich zwischen Abert und Schletterer hier beabsichtigt, was ich zwar in parenthesi, aber doch ausdrücklich bemerken möchte). Das zweite Kapitel untersucht nun im einzelnen die Stellung der Kirchenväter zur Musik; sie bemühten sich, das antike Erbe im christlichen Sinne umzudeuten. Einzelne Lehrsätze der Alten, so der von der Nachahmung der Natur durch die Kunst, tauchen hier wieder auf. Die Kirchenväter bedachten die Musik mit ihrer besonderen Aufmerksamkeit, weil sie in ihr die gewaltige Macht über die Gemüter erkannten und den Einfluss der heidnischen Kunst richtig abschätzten. Ihm galt es entgegenzuarbeiten. Abert macht darauf aufmerksam, wie häufig die Predigten jener Zeit die bekannten Instrumente, Aulos, Kithara, anziehen, und wie daraus zu schliessen sei, dass diese nicht die bis jetzt allgemein angenommene geringe Rolle in der christlichen Frühzeit gespielt haben. — Die weiteren Abschnitte des zweiten Kapitels besprechen die allmählich die strenge Askese durchdringenden milderen Anschauungen der Musikästhetik und wenden sich der Betrachtung der ethischen Wirkungen der Musik nach der Lehre der Kirchenväter zu. Auch hier spielen wieder antike Anschauungen herein. Im Morgenlande, wo die antike Tradition nicht abbrach, ist die ethische Macht der Musik Gegenstand weitgehender spekulativer Betrachtung geworden; hier war eben die antike Ethoslehre noch überall lebendig im Bewusstsein; anders im Abendlande, wo sich ihr Niederschlag nur in allgemeinen Erörterungen äussert. Die Wirkungen, die Beda z. B. der Musik zuschreibt, kehren bei den Schriftstellern auch des 16. und 17. Jahrhunderts noch wieder und spielen auch selbst heute noch eine Rolle, da sie zum Teil wenigstens auf unleugbaren Tatsachen beruhen. Auch Kopfschmerz und Trübsinn werden ja zu unserer Zeit noch von einzelnen Psychiatern als durch Einwirkung der Musik heilbar erklärt — wobei es sich, wie bemerkt sein mag, allerdings wohl um besondere Formen dieser Krankheiten handeln wird.

Trotzdem Abert eine grosse Anzahl enger Beziehungen zwischen Altertum und Mittelalter aufführt, warnt er mit vollem Rechte davor, eine direkte Übernahme des antiken Musiksystems durch das Mittelalter anzunehmen; er begründet das durch das Zurücktreten der eigentlichen musikalischen Kunstausdrücke der Griechen, vor allem der Namen der Tonarten und Klanggeschlechter, an die die griechische Ethoslehre von jeher gern angeknüpft hatte. Diese Angaben weiter ausführend, bemerkt Abert, dass sich in den Schriften der Kirchenväter kein einziges Moment finden lasse, aus dem auf einen unmittelbaren und ununterbrochenen Zusammenhang der frühchristlichen mit der altgriechischen Musik geschlossen werden könne. Überaus interessant sind ferner die Angaben über gewisse Allegorieen: der irdische Leib ist ein Instrument; durch dasselbe erkennen wir, was wir zu tun und zu lassen haben. Wie das Instrumentalspiel auf das praktische, so wird die reine kirchliche Gesangsmusik auf das beschauliche Leben gedeutet. Schliesslich fiel auch der Antiphonengesang allegorischer Deutung anheim: es ist die christliche Liebe, die alle Gläubigen in Eins verknüpft. Bei derlei Neigungen und Anschauungen ist es klar, dass die Kirchenväter auch die Zahlensymbolik für die Musik benutzten, und zwar sind es die Zahlen der heiligen Schrift, die hier in Betracht kommen. All das wird weitläufig im einzelnen ausgeführt.

Die Musikästhetik der Kirchenväter begründet sich im vierten und fünften Jahrhundert; die späteren Schriftsteller bringen keine wesentlich neuen Momente mehr bei. Der Kampf um die Musik ist ein Abbild des allgemeinen Kampfes um die durch die neue Lehre gewonnene neue Lebensanschauung. Darum geht seine Bedeutung weit über das musikhistorische Interesse hinaus.

Ich habe im vorstehenden eine kleine und, wie ich beifügen muss, sehr mangelhafte Auswahl dessen geboten, was die beiden ersten Kapitel des Buches enthalten. Das dritte Kapitel spricht über die Theoretiker, das folgende über Psalmodie, Hymnodie und die Instrumente. Der letzte Abschnitt ist ganz besonders lehrreich; auch hier spielen symbolische Deutungen eine vortretende Rolle. An ganz neuen Beobachtungen fehlt es nirgendwo in Aberts Schrift: hier ist von wesentlicher Bedeutung ein Unterschied, den er abermals zwischen Morgen- und Abendland in bezug auf die Abhängigkeit von der griechischen Kunst zieht: die orientalischen Kirchenlehrer bekunden eine weit innigere Vertrautheit mit der Instrumentalmusik als die des Okzidents. Diese lehnen sie ab, jene sind mit ihr bekannt und rechnen mit ihrer Bekanntschaft durch ihre Gemeindemitglieder. Das fünfte Kapitel behandelt zunächst die empirische Ästhetik und kulminiert in den vortrefflichen Bemerkungen zur Tonarten- und Melodiebildungslehre. Auf Einzelheiten dieses überaus wichtigen letzten Abschnittes der Schrift einzugehen, muss ich mir versagen. Die kurzen Andeutungen dieser Anzeige werden einen Begriff von dem Reichtum der Schrift gegeben haben. Mit ihr hat Abert die Fortsetzung seiner Studie: „Lehre vom Ethos in der griechischen Musik“ Leipzig, Breitkopf & Härtel 1899 geboten, die niemand ohne grossen Nutzen studieren wird. Dass alle von ihm angeschnittenen Fragen durch seine Arbeit völlig geklärt seien, erwartet er selbst nicht; ihm bleibt aber das grosse und unbestreitbare Verdienst, die sehr verwickelten Verhältnisse, auf denen sich die mittelalterliche Musikanschauung aufbaut, systematisch und übersichtlich anzuordnen versucht zu haben. An dem Werke wird keiner, der über mittelalterliche Musik mitreden will, achtlos vorübergehen dürfen, und es wird auch den Theologen mancherlei Nutzbringendes verraten können. Dem Verfasser sei nochmals für seine mühevolle und sorgfältige Arbeit, die ergänzend und erweiternd neben eine Reihe früherer Schriften über die mittelalterliche Musik tritt, aufrichtiger Dank gesagt.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

MUSIKALIEN

35. **Gustav Bumcke:** Sonate (fis-moll) für Klarinette (oder Violine, Bratsche oder Violoncell) und Klavier. op. 9. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Bumcke gebührt das Verdienst, nachdrücklich für die Wiederbelebung der Blaskammermusik einzutreten. Gerade weil ich dies anerkenne, fällt es mir schwer, sagen zu müssen, dass ich mich mit dieser dreisätzigen Sonate nicht recht befreunden kann. Neben bedeutenden, wirklich schönen Einfällen stehen minderwertige, die der noch durchaus in der Entwicklung begriffene Komponist sicherlich in einigen Jahren lieber unterdrückt sehen wird. Bei grösserer Selbstkritik dürfte es ihm wohl gelingen, sich durchzusetzen.

36. **Leo Portnoff:** Konzert g-moll für Violine mit Pianofortebegleitung. op. 8. Verlag: Gebr. Ulbrich, Berlin.

Für Schüler bestimmt, nicht über die dritte Lage hinausgehend, für Unterrichtszwecke geeignet und dabei doch ansprechend.

37. **Alphons Diepenbrock:** Hymne voor Viool en Piano. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Für das Soloinstrument recht dankbar, wahrscheinlich mit Orchesterbegleitung weit wirkungsvoller als mit Klavier; nach meinem Geschmack etwas zu breit ausgesponnen; mitunter stört der gar zu häufige Wechsel der Tonarten.

38. **Ludvig Schytte:** Petites Suites faciles pour Piano, Violon & Violoncelle. op. 132. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Reizende kleine Stücke, die nicht bloss als erste Übungen im Kammermusikspiel für unsere Jugend verwandt werden können, sondern auch bei Erwachsenen viel Anklang finden werden; in den Konzertsaal passen sie freilich nicht.

39. **Leone Sinigaglia:** Rapsodia piemontese für Violine und Orchester. op. 26. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hinterliess dieses dankbare Vortragsstück schon mit Klavierbegleitung (vgl. Bd. 16, 204) einen sehr pikanten Eindruck, so wird dieser noch wesentlich verstärkt durch die duftige Instrumentation.

40. **Josef Krug-Waldsee:** Suite in A-dur für Violine und Pianoforte. op. 43. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bessere Unterhaltungsmusik, spielbar und gewandt geschrieben. Im Andante macht sich das Fehlen höherer Inspiration am meisten geltend; es erscheint darin manches gesucht. Kraftvoll ist der erste Satz, wenngleich etwas monoton, ansprechend das Intermezzo. Am dankbarsten ist das Finale, ein Rondo mit drei gefälligen Themen, von denen eins stark an Bizet erinnert; sehr hübsch ist das Seitenthema zu dem Tarantellenteil (Buchstabe D und P), namentlich fein seine Verarbeitung (Buchstabe F und Q).

41. **Paul Juon:** Vier Stücke für Violine und Klavier. op. 28. Verlag: Schlesinger, Berlin.

Während No. 1, „Ballade", und No. 4, „Rondo", nur für Virtuosen bestimmt sind, können an dem „Arioso", No. 2, das etwas gesucht ist, und namentlich an der sehr ansprechenden „Berceuse", No. 3, sich auch mässige Dilettanten versuchen. Das stark slawisch gefärbte „Rondo" kann als ein brillantes Vortragsstück empfohlen werden; mit der „Ballade" habe ich mich nicht befreunden können: ihre Schwierigkeit scheint mir in keinem Verhältnis zu dem Inhalt zu stehen; auch finde ich in ihr zuviel Reminiszenzen an Bruchs g-moll Konzert.

Prof. Dr. Wilh. Altmann

REVUE DER REVUEEN

KUNSTWART (München) Jahrg. 19, Heft 23 u. 24. Jahrg. 20, Heft 1 u. 2. — Ludwig Riemann spricht über „Die musikalische Bedeutung der Klavierspielapparate". Eine Verdrängung der „individualistischen" Kunstübung durch die Phonola sei ebensowenig zu befürchten, wie die Verdrängung des Handschreibens durch die Schreibmaschine. Die Auswahl unterliege eben dem Geschmack des Einzelnen. Es sei sehr die Frage, „ob ein Mensch, der in den bescheidensten Anfängen der musikalischen Kunst steckt und stecken bleibt, nicht lieber 950 Mk. für eine Phonola ausgibt, als dass er auf die Dauer stummer Zuhörer oder Stümper im Klavierspiel bleibt". — „Die Wunderhorn-Musik" betrachtet Richard Batka. Er geht von Robert Schumann aus, dem der Ruhm gebühre, das Wunderhorn als Textquelle für die Komponisten entdeckt zu haben. Verfasser geht dann zu jenen Neueren über, „deren Tonphantasie das Wunderhorn in auffälliger Weise befruchtet hat". Zu diesen gehören Gustav Mahler, Richard Strauss, Theodor Streicher, Otto Vrieslander. Ferner Max Meyer und Mano Neubauer, die Suiten eigener Kompositionen auf Wunderhorntexte erscheinen lassen. Auch Walter Braunfels ist zu nennen, zum Beweis, „dass das für längst überlebt gehaltene Buch noch lange nicht ausgewirkt hat, dass es seit den letzten fünfzig Jahren immer mehr in Schwang gekommen, ja geradehin zum Modebuch der Musikwelt geworden ist." — Derselbe Autor bringt eine interessante Abhandlung: „Das Leitmotiv." Der Name „Leitmotiv" wird oft angefochten. Die einen sagen „Type", wieder andere „Tonsymbol". Doch es kommt nicht auf den Namen, sondern auf das Wesen an. Die Leitmotive gehen zwar aus einer lebhaften Anschauung, aus einem lebhaften Durchempfinden ihres Gegenstandes hervor, aber ihre Bedeutung ist keineswegs eine nur symbolische ... „Es genügt nicht, dass das Motiv an sich bezeichnend und einprägsam sei, sondern seine erste Einführung muss so geschehn, dass die geistige Verknüpfung der Tonfolge mit der Vorstellung dessen, was sie darstellt, so eindringlich wie möglich erfolge." — „Vom Dirigieren" plaudert Leo Blech. Nicht im Geschick, nicht in der Routine liegt das Dirigententalent, sondern im Willen, in der Persönlichkeit. „Die Gabe, eines Komponisten Absichten aus den schwarzen Notenzeichen der Partitur mit scharfem Instinkt zu lesen, sich mit dieser Absicht zu durchtränken und sie einem Vokal- oder Instrumentalkörper rasch und deutlich zu vermitteln — das macht den hervorragenden Dirigenten, alles andere ist Sache der Übung, der Geschicklichkeit und darum erlernbar."

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (Stuttgart) 1906, Oktober. — Hans Pfitzner: „E. T. A. Hoffmanns Undine." Als Komponist Hervorragendes zu leisten, ist Hoffmanns grösster Wunsch gewesen. Aber wenn er auch das Höchste nicht erreichte, so machte ihn dies doch niemals unglücklich; seine Liebe zur Musik war nicht von Gegenliebe abhängig. Als Fouqué's liebliche Erzählung erschien, war Hoffmann so entzückt, dass er sofort den Plan zur Opernkomposition fasste. „Die Undine soll mir einen herrlichen Stoff zu einer Oper geben!" schreibt er von Bamberg an seinen Freund Hitzig ... Durch das Festhalten an dem romantischen Grundton gibt Hoffmann dem Werke etwas Einheitliches der Stimmung. In

Lortzings Sphäre lag dieses Romantische, Über- und Unterirdische nicht, und er nahm aus Fouqué nur so viel davon mit zu sich hinüber, wie er brauchte, um „seine gemütvoll-komische, treuherzig-innige Welt darauf aufzubauen". Bei einem weiteren Vergleich der Hauptcharaktere beider Bearbeitungen findet man bedeutende Unterschiede. Bei Lortzing haben alle Gestalten etwas Bürgerliches; seine Undine ist zwar ein herziges Geschöpf, aber man sucht nach einem einzigen Zuge ihrer Nixennatur. Vollends zugunsten des älteren Werkes fällt die Vergleichung der beiden Kühleborne aus, der bei Hoffmann vom kantilenenfrohen Bariton zum mächtigen serieusen Bass gesteigert, durchaus seinen gespenstischen Charakter beibehält und weder sentimentale Anwandlungen hat, noch sich auf Buffo-Duette einlässt . . . Ist Hoffmann auch nie ein Werk von höchster Potenz gelungen, so spricht „aus der an sich ungenialen Musik dennoch mit grösster Deutlichkeit der geniale Mensch, dem als Dichter vergönnt war, einen ewigen Ausdruck zu finden. Die Technik des ganzen-Werkes ist eine durchaus ernste; sogar eine gewisse Vorliebe für kontrapunktische Bildungen ist zu beobachten, die oft zu einer nicht kunstlosen, wohlklingenden Polyphonie führt. Seine Melodik wird für diejenigen, die in ihm nur den Teufelsfratzenbeschwörer sehen, eine grosse Überraschung sein . . . Es ist bekannt, wie hoch Weber Undine schätzte; er nennt sie: ‚eines der geistvollsten Werke, die uns die neuere Zeit geschenkt hat'. Eine Anregung Webers durch Undine scheint gewiss, wenn es ihm auch vorbehalten war, das Verheissene zu erfüllen und mit individueller Melodie das zu sagen, was seinem Vorgänger nur anzudeuten vergönnt war." . . . Hoffmann behandelte das Leben „ebenso verächtlich wie dieses ihn und zog, je nachdem es die Not von ihm verlangte, eine andre Kunst aus der Tasche, mit der er das Leben zugleich fristete und verschönte. Bescheiden aus dem Stolze der Überfülle seiner Begabung heraus pflegte er seinen Ruhm sehr wenig und war erfreut, wenn nur Kunst entstand, ob seine, was fragte er, ob wessen!"

BERNER RUNDSCHAU 1. Jahrg. 1906, Heft 1. — Eine neue Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz, die das gesamte geistige Leben der deutschen Schweiz in objektiver Weise zur Besprechung bringen und mit grösster Entschiedenheit für alles wirklich Gute und Gesunde eintreten will. Das Heft enthält folgende Artikel: Artur Weese: „Vom künstlerischen Sehen". — Albrecht Bernoulli: „Zum Verständnis Nietzsches". — Adolf Vögtlin: „Mariahilf".

RICHARD WAGNER-JAHRBUCH (Leipzig) 1906, Bd. 1. Sonderabdruck. — G. Münzer: „Einiges über die alten Meistersinger, besonders ihre Melodien". Durch Wagners Drama haben die lange Zeit missachteten Zunftgenossen Hans Sachsens für den Musikhistoriker neues Interesse gewonnen. Für die Kenntnis der Meistersingerlieder kommen heute nicht mehr die verzwickten Schulvorschriften der Meistersinger, sondern nur noch die Urschriften der Meister selbst in Betracht. Unter den einwandfreien Quellen sind die zu Zwickau bewahrten Hans-Sachs-Codices, ferner das grosse „Singebuch" des Hans Sachs-Schülers Adam Puschmann in der Breslauer Stadtbibliothek zu nennen. Puschmann, der das Schneiderhandwerk betrieb, darf für seine Kreise eine typische Erscheinung genannt werden. Sein Singebuch enthält eine Aufzeichnung von über 300 Meisterliedern mit Melodieen, wobei ihm die alte Colmarer Handschrift in der Anlage zum Muster diente. Für die Aufzeichnungen selbst hat Puschmann die ältere Handschrift nicht benutzt. Verfasser gibt als Beispiel für die Melodik der „alten" Meister, in modern be-

kannte Schlüssel und Stichweise übertragen, Lieder von Mügling, Conrad Nachtigall Hans Sachs.

MITTEILUNGEN DES NORDBÖHM. EXKURSIONS-KLUBS. XXIX. Bd. Sonderabdruck. — Alois John: „Richard Wagners Beziehungen zu Böhmen". Die tieferen Gründe, die Wagner wiederholt nach Böhmen führten, sind Beethoven und Webers „Freischütz". „Beethoven führte Wagner zum erstenmal nach Prag und eröffnete ihm damit einen in der Folgezeit für seine Werke und seine Kunst bedeutungsvollen neuen Schauplatz; Webers Freischütz war die unmittelbare Vorstufe zu anderen ‚Volksgedichten' wie Tannhäuser, Lohengrin usw., die er in Marienbad entwarf." Verfasser bezeichnet „Böhmen als das eigentliche Geburtsland der Wagnerischen Kunstrichtung" und schildert in anregender Weise des weiteren Böhmens Anteil an der Entstehungsgeschichte der Wagnerschen Werke, Aufnahme und Kampf um dieselben, die persönlichen Beziehungen des Meisters zu Prag, zu Teplitz und Marienbad, zu Musik- und Theaterzuständen, die hervorragendsten Sänger, Freunde, Vorkämpfer seiner Sache und seiner Kunst.

SCHLESWIG-HOLSTEINISCHE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND LITERATUR (Altona) 1906, Heft 14. — In einem längeren Artikel „Opernland" beleuchtet Alfred Schattmann die heutigen Opernzustände. Die wahre und echte komische Oper fehlt uns bis heute. Wagner hat die Meistersinger richtig schlechthin „Oper" genannt. „Aber der Weg, auf dem, und die Art und Weise, wie aus bestimmt gearteten Personen, Stimmungen und Situationen mit innerlicher Notwendigkeit und Berechtigung die komische Oper hervorwächst, sind aus einzelnen Partieen der Meistersinger deutlich abzulesen." Eine fast ideale komische Oper ist der Figaro. „Er liesse sich schon so aufführen, dass es deutlich würde... Der Weg und des Rätsels Lösung heisst aber, einfach genug, nur so: innere Wahrheit! Von innen heraus muss Musik, muss Gesang aus dem Texte, der Artung der Personen, aus ihrer Stimmung hervorwachsen!" E. T. A. Hoffmann hat in dieser Hinsicht bereits gefühlt und ausgesprochen, wie es im echten komischen Opernlande aussehen soll.

DENKSCHRIFTEN DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig), Bd. 19. — D. Nelle: „Paul Gerhardt-Feiern im Paul Gerhardt-Jahre 1907." Verfasser würdigt zunächst Persönlichkeit und Schaffen des „Dichters des evangelischen Gesangbuches." Pietismus und Aufklärung haben die liturgische Erforschung und Erschliessung der Gerhardtschen Lyrik weder gefördert, noch vollbracht. Wohl hat Bach Gerhardt gekannt und geliebt, aber für eine liturgische Verwertung ganzer Lieder war die Zeit noch nicht gekommen. Es wird des weiteren die Frage erörtert, wie die im Jubiläumsjahre bevorstehenden Feiern für den Kirchengesang fruchtbar gemacht werden können.

BAYREUTHER BLÄTTER 1906. 10. bis 12. Stück. — In bewegten Worten gedenkt Hans von Wolzogen „Eugen Guras" als eines Menschen, eines Mannes, der zugleich ganz Künstler war. Guras liebste und auch die ihm eigentümlichste Rolle war die des Hans Sachs. Hier vereinigte sich bei ihm die hohe Kunst des Gesanges und die köstliche Naturgabe des Humors. Und er war Humorist aus demselben Grunde, aus dem er Tragiker war: als künstlerischer Mensch, „aus dem Ganzen geschnitten." Zu seinem Adel gehört es, dass er, „ausserhalb der ehrenvollen und leuchtenden Laufbahn auf der Bühne, eine andere, höchst ruhmreiche Stellung sich errang: die des unübertrefflichen, einzig genialen Balladensängers." — Eduard Reuss bringt den Schluss seines umfangreichen Aufsatzes über „Liszt's

Lieder.“ Liszts grosse Bedeutung auf dem Gebiete des Liedes wurde wohl erkannt, aber auch gefürchtet. Es sollte ihm die gebührende Überlegenheit nicht zugeschrieben werden. „Um dies wirkungsvoll verhindern zu können, musste ein Gegenkönig aufgestellt werden, auf den sich die Zuneigung aller Kunstfreunde zusammendrängen sollte. So wurde für Johannes Brahms eine künstliche Bewegung geschaffen, die einer vorurteilslosen Schätzung seines Wesens lange Zeit hindurch nur im Wege stand.“ Das allgemeine Urteil über die Liszt'schen Lieder ist heute in der Besserung begriffen, da auch schliesslich die Kritik sich mit ihnen hat beschäftigen müssen.

ALLGEMEINE KONZERT-ZEITUNG (Prag), 1. Jahrg., 1906, Heft 1. — Mit der Zeitschrift ist ein neues Fachblatt für konzertierende Künstler und Konzertveranstalter geschaffen, das die gegenseitige Bekanntschaft vermitteln, Angebot und Nachfrage erkennen lassen und mitarbeiten soll an der künstlerischen Hebung des Konzertlebens und an dem sozialen Aufschwung des Künstlerstandes. Zum Leitartikel ist Richard Batkas Aufsatz: „Von der Zukunft des Konzertwesens“ gewählt.

FRANKFURTER MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG 1. Jahrg., 1906, Heft 1. — Diese neugegründete Zeitschrift hat das Gebiet ihrer Beobachtungen beschränkt. Es soll nur die Städte Frankfurt, Mainz, Wiesbaden, Darmstadt und Mannheim mit Nebengebieten umfassen. Dadurch soll eine Darstellung der Kunstverhältnisse dieses Kreises in breitem Rahmen geboten werden, die nicht nur dem Fachmusiker zugute kommt. Aus dem Inhalt des Heftes sind zu nennen: „Kritische Bahnen“, eine Vorrede von Willy Seibert. — „Julius Stockhausen“, ein Nachruf von Theodor Gerold. — F. Seibert: „Emile Ollivier und die Musik.“

DIE STIMME, Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene (Berlin), I. Jahrgang Heft 1. — Eine neue, monatlich erscheinende Zeitschrift, die sich die Aufgabe stellt, allen den Strebenden, die die Bedeutung der Wissenschaft von der Stimme erkannt haben, ein Zentralorgan zu bieten. Die einzelnen Vertreter der Stimmforschung, der Stimmkunst und der Stimmpflege sollen damit Gelegenheit zu lebendigem Gedankenaustausch erhalten. Der Inhalt interessiert durch wissenschaftliche Artikel über die Hauptarbeitsgebiete der Stimmforschung. Es sind zu erwähnen: Hermann Gutzmann: „Stimmeinsatz und Stimmansatz.“ — Walter Berg: „Die Vortragssprache und Stimmbildungskunst bei den Alten.“ — A. Gusinde: „Die Silbe la im Sprech- und Singunterricht.“

DER REICHSBOTE (Berlin) 1906, Oktober 13. — Von ungenannter Seite werden „Musikalische Probleme“ besprochen. Das Problem des Musikdramas ist noch nicht gelöst. Wie intensiv der Drang nach der Befreiung der alten Form trotz Wagner sich noch betätigt, zeigt der verunglückte Versuch, den Verismus in der Musik zum Kunstprinzip zu gestalten. Wagner hat uns das Musikdrama noch nicht in seiner letzten Vollendung geschenkt. „Er konnte im besten Falle die allgemeine Richtung für die Zukunft weisen ... Das Problem aber bleibt nach wie vor bestehen. Vielleicht zum Heile der Kunst, die den Stillstand nicht verträgt.“

ILLUSTRIERTE ZEITUNG (Leipzig) 1906, September 6. — Otto Erich Deutsch berichtet von „einem wiedergefundenen Schubert-Porträt“. In dem Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde fanden sich drei verschieden abgetönte Photographieen eines bisher unbekannten Schubertporträts. Auf der Rückseite eines der Abzüge, die offenbar von derselben Platte genommen sind, hatte der frühere Archivar und Musikschriftsteller C. F. Pohl (1819 bis 1887) vermerkt, dass das Bildnis von Franz Weigl, einem Bruder des Komponisten, Hoftheater- und

Vizehofkapellmeisters Joseph (1766 bis 1846) und des Komponisten und Musikalienverlegers Thaddäus Weigl (1776 bis 1844) herrühre. Die grösste dieser Photographieen wird in Abbildung wiedergegeben. Es ist wahrscheinlich, dass es noch bei Lebzeiten Schuberts entstanden ist und von einem Künstler stammt, dem Schuberts Züge aus eigener Anschauung wohlvertraut waren.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG 1906, Oktober 4. — „Michael Haydn und die deutsche Singmesse" von Josef Gotzen. Verfasser beschäftigt sich damit, festzustellen, welchen Anteil Michael Haydn an den Melodieen der vielgesungenen deutschen Singmesse habe und kommt durch Stichproben zu dem Ergebnis, dass Haydn vor den Melodieen von Hauner u. a. das Übergewicht habe.

ZEITSCHRIFT FÜR INSTRUMENTENBAU (Leipzig) 1906, No. 32/34. — Es sind folgende Arbeiten hervorzuheben: Emil Rupp: „Neue Meisterwerke von E. F. Walcker & Co." — „Die neue Orgel in der Kirche von Caravaggio," erbaut von Carlo Vegezzi-Bossi in Turin. — Biberfeld: „Die Sprechmaschine im Lichte der neuesten Rechtsprechung."

ZEITSCHRIFT FÜR ORGEL-, HARMONIUM- UND INSTRUMENTENBAU (Graz) 1906, No. 10/11. — Ausser den Fortsetzungen des in der „Musik" V, 14 und 15 publizierten Aufsatzes von Albert Schweitzer über „Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst", bringen die Nummern einen Artikel von G. Faisst-Sedlmaier über „Die Orgel der Grazer Barmherzigenkirche".

DIE RHEINLANDE (Düsseldorf) 1906, Oktober. — Ludwig Scheibler: „Mozarts Mannheimer Klaviersonate." Es handelt sich um die Klaviersonate, die Mozart während seines Aufenthaltes in Mannheim (Oktober 1777 bis Frühjahr 1778) für die fast vierzehnjährige älteste Tochter des Direktors der kurfürstlichen Instrumentalmusik, Christian Cannabich, geschrieben hat. Es ist oft versucht worden, die fragliche Sonate zu entdecken, wobei drei genannt wurden. Verfasser glaubt nun durch seine Ausführungen von einer bisher nie vorgeschlagenen Sonate wahrscheinlich machen zu können, dass es die gesuchte ist, und zwar die Sonate in D. Aus Mozarts Äusserungen über das Andante dieser Sonate geht hervor, dass ihm darin der Ausdruck der Empfindung das Wesentliche war. Denn er sagt u. a.: „Das Andante wird uns [d. h. ihm und der Rose beim Einüben] am meisten Mühe machen ... Das Andante, welches nicht geschwind gehen muss, spielt Rose mit aller möglichen Empfindung." Nach Mozarts ausdrücklicher Angabe hat er diesen Satz ferner ganz nach dem Charakter dieses vierzehnjährigen Mädchens geschrieben.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG (Köln) 1906, No. 33. — Karl Grunsky bespricht „Hugo Wolfs Lieder nach Mörike". — Bruno Weigl bringt interessante Mitteilungen über „Hugo Wolfs musikalischen Nachlass" nebst einem Anhang über die bis heute veröffentlichte Hugo Wolf-Literatur. Aus diesem Nachlass interessiert eine Auswahl von Liedern, die Wolf teils als Siebzehn-, teils als Achtzehnjähriger während seiner Lernzeit geschrieben hat. „Trotz ihren Mängeln sind sie vornehm empfundene, aus warmem jugendfrischen Herzen kommende und feinen künstlerischen Instinkt verratende Kompositionen, die dort, wo des Künstlers persönliche Note bereits zum Durchbruch kommt, dessen spätere Geistesreife ahnen lässt ..." Noch eine grosse Zahl von Werken kleineren und grösseren Umfanges aus dem Nachlasse Wolfs harren bis heute der Veröffentlichung.

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Um dem Mangel an guten deutschen Opernvorstellungen in Niederland abzuhelfen, hat sich unter dem Vorsitz von Dr. J. A. van den Broeeke ein „Opernverein“ gebildet, dessen erste Tat eine gut gelungene „Fidelio“-Aufführung war. Die Hauptrollen waren besetzt mit Frau Beuer-Hamburg (Leonore), Frau Schacko-Frankfurt (Marcelline) und den Herren Urlus-Leipzig (Florestan), Stephani-Darmstadt (Rocco), Schramm-Frankfurt (Jacquino), Orelio-Amsterdam (Pizarro) und van Duynen-Amsterdam (Gouverneur). Die Chöre wurden von 200 Mitgliedern des Königl. Oratorienvereins prachtvoll gesungen, das Orchester hatte Utrecht gestellt, die Leitung lag in den bewährten Händen Anton Tierie's. Das ernste Streben des Vereins findet starke Teilnahme; die nächste Aufführung wird „Salome“ von Strauss bringen. — Die italienische Oper entfaltet unter Leitung ihres energischen jungen Dirigenten Coniglio, der das ganze Opernrepertoire von Donizetti und Verdi bis zu Puccini und Franchetti auswendig beherrscht, eine fieberhafte Tätigkeit. Das Orchester ist gut, die Solisten, besonders die Tenöre Isalberti und Scalabrini, vorzüglich, die Neuaufführungen folgen sich Schlag auf Schlag, dazu kommt Gemma Bellincioni als Gast. — Bei der französischen Oper erntet Sigrid Arnoldson wie stets grossen Beifall.

Hans Augustin

ANTWERPEN: Ein erfreuliches Bild bietet in der neuen Saison die Niederländische Oper. Nach einer recht gelungenen Eröffnungsvorstellung mit „Tannhäuser“, in der der neuengagierte Heldentenor De Voss als Schauspieler und Sänger den günstigsten Eindruck machte, und einer verdienstvollen Wiedergabe der „Widerspenstigen“ von Goetz, jener jugendfrischen Oper, der man immer gern begegnet, boten die strebsamen Direktoren im ersten Monat nicht weniger als zwei Novitäten, darunter eine Uraufführung. Letztere, „Rheinzwerge“, ist ein Werk des in Belgien wohlakkreditierten Brüsseler Orgelprofessors und bekannten Komponisten De Boeck. Die Musik, leitmotivisch aufgebaut, ist voll blühender Melodik, von grosser Schönheit, das Orchester mit allem modernen Raffinement behandelt, so dass ein durchschlagender Erfolg zu verzeichnen wäre, wenn der Dichter, der bekannte vlämische Schriftsteller Pol de Mont, dem Komponisten eine bessere Unterlage geschaffen hätte. So wird dem Werk eine weitere Verbreitung wohl nicht beschieden sein, trotz der günstigen Aufnahme. Wie anders die zweite Novität, Zöllners „Versunkene Glocke“! Hier ist der Dichter Hauptmann mindestens ebenso wie der Komponist berechtigt, den Erfolg für sich in Anspruch zu nehmen. Die dem Text vorzüglich angepasste, niemals pretenziös, oft freilich wenig selbständig auftretende, unter Umständen sogar etwas weichlich behandelte Musik, versagte ihre Wirkung auf das grosse Publikum nicht und erwarb im Verein mit der packenden Dichtung dem Märchendrama bei vorzüglicher Darstellung, prächtiger Inszenierung durch Regisseur Engelen und schwungvoller Orchesterausführung unter Keurvels sicherer Leitung einen grossen ungeteilten Beifall, der der Oper wohl eine bleibende Stelle im Repertoire verschaffen könnte.

A. Honigsheim

BERLIN: Die Komische Oper hat in den Monaten September und Oktober drei mehr oder minder wichtige Premièren herausgebracht. Man muss es dem Institut lassen: es wird treu und fleissig gearbeitet und man nimmt dort die Sache nicht leicht. Das berührt um so wohltuender, wenn man daran denkt, wie selten die Hofoper sich zur Einstudierung eines neuen Werkes aufrafft, und wie leichtfertig die Dinge an der Oper des Westens — der dritten lyrischen Bühne Berlins — gehandhabt werden. Und dennoch hat das Theater Hans Gregors bisher nur bescheidene Erfolge aufzuweisen. Anfangs hat es unsere Geduld recht in Anspruch genommen. Nach dem Einschlag von „Hoffmanns Erzählungen“, der dann in eigentlich wenig künstlericher Weise ausgenutzt wurde, passierte kaum noch etwas erfreuliches. Entweder eine Nichtigkeit wurde geboten wie Kaisers „Schwarze Nina“, oder ein bühnenlebensunfähiges Werk wie Hugo Wolfs „Corregidor“, oder ein Meisterwerk in fragwürdigstem Zustand wie Mozarts „Figaro“. Andrerseits aber schuldete man auch dem neuen Unternehmen ein geduldiges Abwarten. Es steckte ja in der Kindheit; ein neues Ensemble ersteht nicht über Nacht. Und dann wurde die Aufgabe auf eine teilweise neue Art angefasst, was die Schwierigkeiten von vornherein steigern musste. Es ist an sich schon verdienstvoll, das Genre der Spieloper (diesen Begriff ganz allgemein gefasst) einmal selbständig zu kultivieren. Das Stadttheater mit seinem buntgemischten Repertoire, die Hofoper mit ihren Verpflichtungen gegen Wagner, Meyerbeer usw. vermögen das nicht mit der Hingabe und Stilbeschränkung, die gerade dieser Zweig des musikalischen Dramas verlangt. Nun sollte das aber zugleich in völlig neuer Weise geschehen, insofern die in der Oper so vernachlässigte schauspielerische und szenische Seite der Darstellung in den Vordergrund gerückt wurde. Die Oper sollte nicht mehr das Stiefkind der Regie sein, nicht mehr das Privilegium der Unnatur und Schablonenhaftigkeit haben. Wenigstens ein Abglanz von dem, was wir beim rezitierenden Drama als selbstverständlich fordern, muss sich endlich auch im Opernspiel wiederfinden; die Errungenschaften der modernen Schaubühne verlangen wir auch für das musikalische Drama nutzbar gemacht. Überall nun, wo der pathetische Stil Wagners, der sich alle Bedingungen selbst geschaffen, nicht anwendbar ist, ergeben sich für den Opernregisseur neue, fast noch nirgend gelöste Aufgaben. Dass die ersten Versuche ihrer Lösung nicht gleich geglückt, ist nicht verwunderlich und berechtigt noch nicht, das Vertrauen auf eine zukünftige Entwicklung der jungen Bühne aufzugeben. Vorläufig machte sich der bei allen Reformen eintretende Übereifer, eine einseitige (nach Lessing in solchen Fällen heilsame) Übertreibung bemerkbar. Die Musik wurde einer naturwahren und wirksamen Darstellung zuliebe bisweilen als quantité négligeable behandelt und das um so leichter, als Direktor Gregor der Initiative seines Regisseurs Moris keinen ebenbürtigen, oder gleich autoritativen Musiker an die Seite gesetzt hat. Ich begrüsse

es als den Fortschritt der neuen Saison, dass man diesen Fehler einzusehen beginnt und, wie es scheint, mehr und mehr zu vermeiden sucht. Zwar die Erstaufführung der „Carmen" liess noch wenig von solchem Systemwechsel spüren. Was sie Vortreffliches an szenischen Bildern und dramatischer Belebung bot (die Regie hatte u. a. das eingelegte Ballet getilgt und dafür die Händlerszene wiedereingesetzt), behielt bedingten Wert, da Bizets Musik unter Kapellmeister Egisto Tango keineswegs zu ihrem vollen Rechte kam. Die grossen Momente der Felser als Carmen, der gut angelegte José des Herrn Merkel, die gesanglich ausgezeichnete Micaëla der Artôt de Padilla (der Escamillo Zadors kommt hier weniger in Betracht) konnten das Manko nach dieser Seite nicht decken. Der Komischen Oper fehlt es noch zu sehr an einem erstklassigen Orchester, an dem Raum, es gut zur Entfaltung zu bringen; und dann, wie gesagt, opfert man zu viel den Zwecken der Regie. Dazu kommt, dass das Theater akustisch, namentlich für den Chor, nicht günstig ist. Auf höherer Stufe stand die Aufführung der „Lakmé". Auch sie dirigierte Tango, aber es gelang ihm, die anspruchslosere Musik Delibes' restloser zur Geltung zu bringen, und da den Dekorationen und der Darstellung wiederum alle Sorgfalt gewidmet worden war, kam eine Vorstellung zustande, die die eigentümliche Stimmung des Werkes im wesentlichen auslöste. Beteiligt waren daran Hedwig Francillo-Kauffmann, die gesangstechnisch überraschende Fortschritte gemacht hat, und die Herren Egenieff und Pfann. Die dritte Première bescherte uns zwei Einakter: den „Onkel dazumal" von Jaques-Dalcroze, und die von Richard Batka nach Molières „Précieuses ridicules" verfassten „Zierpuppen" mit Musik von Anselm Götzl. Hier zum erstenmal erschienen die Künste der Regie den musikalischen koordiniert, so dass ein in dieser Beziehung einheitlicher Eindruck gewonnen wurde. Hier auch zeigte sich die Komische Oper so recht auf ihrem eigensten Gebiet. Dalcroze zumal strebte in seinem feinen Charakterbilde eine musikalische Realistik und Milieuschilderung an, die den Gregorschen Grundsätzen auf halbem Wege entgegenkommt. Leider zieht sich die Handlung etwas in die Länge, und der Musik fehlt es bei aller geistreichen Mache am rechten dramatischen Leben. Trotzdem ist dieser Einakter wertvoller als die „Zierpuppen", die auf intimere Wirkungen verzichten, dafür jedoch bühnenwirksamer sind, und zum Teil preziöse und gefällige, wenn auch nicht kunstvolle und originelle Musik enthalten. Der Komponist, dem hie und da etwas Dilettantisches anhaftet, ist in seinem Geschmack nicht wählerisch, aber offenbar nicht ohne Begabung. Ich nenne von den Darstellern Ludwig Mantler als Onkel dazumal; am Pult waltete Franz Rumpel gewissenhaft seines Amtes. Seltsamerweise hat man die beiden Einakter vom Spielplan schon wieder abgesetzt. Schon in der „Lakmé" hatte eine indische Tänzerin Ruth St. Denis besonderes Interesse erregt. Zwischen den beiden Einaktern führte sie selbständige Hindu-Tänze aus und verlieh damit dem Abend seinen grössten Reiz. Es ist etwas völlig Eigenartiges, das sie bietet. Ihr Tanz ist nicht Ballet im herkömmlichen Sinne; eine seltene Körperplastik, eine ausdrucksvolle dabei dezente Geschmeidigkeit aller Glieder geht Hand in Hand mit echter Poesie und Leidenschaft und einer musikalischen Rhythmik, wie man sie nur bei grossen Tänzerinnen findet. Die so gesuchte neue Tanzkunst, hier findet sie sich verwirklicht, allerdings so sehr an die Persönlichkeit gekettet, dass an ein Schulemachen nicht zu denken ist. Jedenfalls gibt man sich willig der Schönheit des Körpers und der schmeichlerischen Überredungskraft dieser Kunst hin und empfindet ein reines ästhetisches Vergnügen. Dr. Leopold Schmidt

BUDAPEST: Es wird noch immer studiert. Aber die Begeisterung für Richard Strauss' „Salome" scheint erlahmt zu sein; zunächst wird Eugen Hubay's lyrische Oper „Lavotha's Liebe" herausgebracht. Nur recht und billig. Der heimische Künstler soll das erste Wort haben, wenn er es selbst nicht behält. In der Zwischenzeit hilft man sich mit Repertoire und Gastspielen. In dem italienischen Heldentenor Commendatore Giovanni Lunardi — im Ausland ist jeder italienische Tenorist Commendatore oder mindestens Cavaliere — scheint man eine gute, zumindest zugkräftige Akquisition gemacht zu haben. Der junge Sänger hat ein glänzendes Organ, Temperament, sogar musikalische Intelligenz und Spuren von darstellerischer Befähigung. Und was die Hauptsache: er macht mit dem „Maskenball" und selbst dem „Troubadour" volle Häuser. — Jahresregent ist übrigens Puccini, der mit der „Tosca", der „Bohême" und „Mme. Butterfly" das Repertoire ganzer Wochen beherrscht. Zum Glück besitzt man zu Hause ein Schubert-Album. Nach langem Suchen hat man endlich auch eine echte Altistin entdeckt: Aranka Fodor, eine begabte, wenn schon unfertige Sängerin, die nach einem erfolgreichen Gastspiel als Amneris und Azucena dem Institut verpflichtet wurde. Dr. Béla Diósy

DÜSSELDORF: Nach dem kostspieligen Umbau des Bühnenhauses wurde die Spielzeit der städtischen Oper diesmal erst am 30. September mit den „Meistersingern" eröffnet. Alfons Schützendorf war ein prächtiger Hans Sachs, Hans Neubauer in gesangstechnischer Hinsicht in der Tat ein noch etwas unbelehrter Stolzing; Hedwig Weingarten vermochte als Eva nicht ganz zu überzeugen. Chor, Orchester, Ausstattung waren auf der Höhe. Neu einstudiert kamen ferner „Samson und Dalila" mit William Miller und Anna Kettner als hervorragenden Vertretern der Titelrollen sowie „Das goldene Kreuz" heraus. Der neue Kapellmeister Hans Schilling-Ziemssen führte sich anlässlich der glänzenden „Tannhäuser"-Première und einer reizvollen „Freischütz"-Inszenierung vorteilhaft ein. Als Elsa gastierte Caecilie Rüsche-Endorf vom Hoftheater in Hannover. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Unser Stadttheater entfaltet unter Julius Otto eine rege Tätigkeit; nicht weniger als 18 Opern sind seit Beginn der Winterspielzeit herausgebracht worden, darunter solche, die, wie „Afrikanerin", „Hans Heiling", „Tell", hier lange nicht gegeben wurden, und eine Novität: „Die versunkene Glocke" von Heinrich Zöllner. Es ist eine tiefempfundene, moderne Musik, in welcher der Märchenton

vorzüglich getroffen ist und die bei aller Kunst und gewaltigen Steigerungen nie den Wohlklang und die melodische Schönheitslinie verletzt, dabei die ernsten und komischen Gestalten gleich meisterhaft charakterisiert. — Das vorjährige tüchtige Personal ist uns grösstenteils erhalten geblieben; in dem neuen ersten Kapellmeister Albert Coâtes ist ein junger genialer Dirigent gewonnen worden, in Margarete Kahler eine erstklassige Vertreterin hochdramatischer Partieen. Aus der Heldentenormisere soll uns Max Giesswein retten, der zuerst als „Tannhäuser" und „Eleazar" gastieren wird. Emilie Herzog, die als Susanne in „Figaros Hochzeit" gastierte, ist zwar mit den Jahren darstellerisch der Partie entwachsen, sang sie aber mit der bekannten technischen Vollendung dieser berufenen Mozartsängerin.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Eindrücke von ernstem künstlerischen Wert schrieben sich jüngst besonders von Gästen her. So zeigte sich Theodor Bertram unter anderem als ein hervorragender Gounodscher Mephisto, während aus dem mehrmaligen Gastspiel Emmy Destinns namentlich ihre Elisabeth im „Tannhäuser" hervorzuheben ist, eine in jeder Hinsicht tief eindrucksvolle Gestalt. Karl Jörn, der mit ihr aus Berlin gekommen war, konnte unseren ständigen, leider erkrankten Tannhäuser-Darsteller nur stimmlich ersetzen. — Sehr geneigte Hörer fand die Erstaufführung der fantastischen Operette „1001 Nacht" von L. Stein und C. Lindau. Was Wunder; ist doch die Musik vom Komponisten der „Fledermaus", dessen graziöse Weisen aus der Operette „Indigo" hier mit neuem Libretto wieder auferstehen. Taugt auch dieses nicht viel mehr als das alte, so ist doch das neue Arrangement der Johann Strauss-schen Musik durch E. Reiterer mit klugem Bedacht vorgenommen, und die hiesige Aufführung mit den Herren Wirl, Schramm, Hauck und den Damen Meyer und Gentner in den ersten Partieen darf sich sehen und hören lassen. Hans Pfeilschmidt

HAAG: Die Direktion der Französischen Oper entwickelt wenig Tätigkeit in ihrem Repertoire. Die Eröffnungsvorstellung brachte Gounod's unvermeidlichen „Faust". Das grösste Interesse erweckte das Gastspiel Sigrid Arnoldsons als Violetta. — Die „Amsterdamsche Opera-Vereeniging" unter Leitung von Anton Tirie gab den „Fidelio". Paula Doenges (Leipzig) sang die Leonore, Hedwig Schacko (Frankfurt) die Marcelline. Den grössten Erfolg hatte Jacques Urlus (Leipzig) als Florestan. Ferner wirkten mit die Herren Stephani (Rocco) und Schramm (Jacquino). Von niederländischen Künstlern traten in dieser Vorstellung Orelio (Pizarro) und van Duynen (Fernando) auf. Die Aufführung war gut vorbereitet, die Chöre ausgezeichnet. Otto Wernicke

KÖLN: Eine ganz vorzügliche szenische Neustudierung von Leoncavallo's „Bajazzi" hat Oberregisseur Wilhelm von Wymétal geschaffen. — Karl Neidel vom Bremer Stadttheater absolvierte als Bartolo, Beckmesser und van Bett ein Probegastspiel, zeigte mässige Stimmittel und bedenklich wenig Humor, wurde aber engagiert. — Der Tenorist Fritz Rémond, dem es in Riga unbehaglich wurde, lässt sich in unserer ruhigeren Rheinstadt nieder, wo er ohne Gefahr für Tenor und Leben seinen Samson, Tristan usw. singen darf. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Von unserer Oper ist vornehmlich zu berichten, dass in den meisten Fächern das alte Personal geblieben ist, was bei der durchschnittlichen Güte der Sänger entschieden ein Vorzug gegen das sonst übliche Wandervögeltum ist. Das Koloraturfach ist durch Frau Bossenberger besetzt worden, deren grosse, obschon etwas scharfe Stimme auch für andere Partieen verwendbar zu sein scheint. Als neuer Heldentenor hat sich Louis Arens gut eingeführt; er ist ein intelligenter Künstler, der rastlos vorwärts strebt und als Florestan und Tannhäuser schon vortreffliche Beispiele seiner Kunst gegeben hat. Die Leitung der Oper hat nach wie vor unser tüchtiger Kapellmeister Paul Frommer, dagegen ist unser Oberregisseur Hartmann von uns geschieden. Sein Nachfolger war Ferdinand Arnheim, der aber nach wenigen Wochen Hierseins plötzlich gestorben ist. Unter neuen Aufführungen ist die endlich erfolgte Wiederaufnahme von Smetana's „Verkaufte Braut" zu rühmen. Paul Ehlers

KOPENHAGEN: Der Tod des Kammersängers Simonsen ist ein empfindlicher Verlust für die königl. Oper, der sich auch schon im Repertoire recht fühlbar macht. Einige seiner Rollen wurden von jungen Sängern zweiten und dritten Ranges übernommen. Als vorübergehender Ersatz wurde Herr Bachmann von der Berliner Oper berufen. Er sang den Telramund und Lothario, vermochte aber trotz seiner schön gebildeten Stimme das Publikum nicht sehr zu fesseln. — Zu erwähnen bleibt ein Gastspiel des Kammersängers Herold, der leider stets nur in denselben Rollen auftritt.

William Behrend

LEIPZIG: Mit dem Beginn der neuen Theatersaison ist das hiesige Theater am Thomasring durch Anton Hartmann, den rührigen Direktor des Schauspielhauses in der Sofienstrasse, zum „Neuen Operetten-Theater" umgewandelt worden, und neben dem in seinen Einzelkräften trefflicheren Operettenensemble der von Direktor Robert Volkner geleiteten städtischen Bühnen („Altes Theater" und „Neues Theater") sorgt nun auch noch ein neues Ensemble von feschen Operettendivas, kecken Spieltenören, unermüdlichen Komikern und vielen süssen Mädeln für die Befriedigung grossstädtischer Zerstreuungs- und Vergnügungsbedürfnisse. Ungewöhnlich reich strömt also derzeit Operettensegen über Leipzig hernieder, und hoffentlich kommt es bei solcher Mehrung der Operettendarbietungen durch den zumeist günstig wirkenden Einfluss der Konkurrenz auch zu einer qualitativen Steigerung des hiesigen Operettenbetriebes. Die ersten Oktoberwochen wurden hier ganz zu einer Franz Lehár-Feier. Der Komponist der auch hier andauernd ergötzenden „Lustigen Wittwe" war, Aufforderungen der beiden Theaterdirektionen Folge leistend, von Wien herübergekommen, um selbst im Alten und im Neuen Theater Aufführungen seiner Operetten „Der Rastelbinder" und „Die lustige Wittwe" zu leiten und im Neuen Ope-

rettentheater seine früheren Werke „Der Schlüssel zum Paradiese“ (ehedem „Wiener Frauen“ benannt) und „Der Göttergatte“ vorzuführen, und allenthalben wurden dem derzeitigen Sieger im Operettenwettkampfe lebhafte Ovationen bereitet, obschon von den beiden unbekannteren Werken eigentlich nur „Der Göttergatte“ einigermassen anregend wirken konnte. Arthur Smolian

LONDON: Die italienische Opern-Stagione im Covent-Gardentheater hat, obschon sie über ein mittleres Niveau kaum hinausragt, die Beachtung der gesellschaftlichen Kreise der Hauptstadt in erhöhtem Masse hervorgerufen; denn der eigentümliche politische Instinkt, der so ganz im Gegensatz zu unseren Verhältnissen das englische Leben beherrscht, führt dazu, alles italienische im allgemeinen und italienische Musik im besonderen zu bevorzugen. Italien gilt hier, allerdings mit Fug, als ein sicherer Verbündeter englischer Aspirationen. Der gestrige Geburtstag König Viktor Emanuels wurde in den öffentlichen Blättern mit deutlichem Eifer gewürdigt, und alles, was gesehen werden will, drängt sich abends in die italienische Opernvorstellung. Neu ist bisher nur Giordano's „Fedora“ gewesen. Die gefällige, aber nirgends bedeutende melodische Führung ist von der Kritik über die Massen gelobt worden, die Aufführung wird weit über Verdienst gepriesen, trotzdem der künstlerisch empfindende Teil des Publikums sich recht kühl verhielt. Inwieweit die im Januar beginnende deutsche Opernsaison unter den politischen Stimmungen, oder richtiger Unstimmigkeiten zu leiden haben wird, bleibt abzuwarten. Jedenfalls darf man auf eine empfindlich stärkere Betonung kritischer Neigung gefasst sein als es z. B. bei der italienischen Oper der Fall ist. Ich fürchte, dass überhaupt mit Bezug auf deutsche Darbietungen die nächsten drei Monate ein Übermass von messages of love ergeben werden. Da ist das Deutsche Theater, das zu Weihnachten seine Vorstellungen wieder anhebt, ferner ein Monatsgastspiel der Meininger, das namentlich moderne, mehrenteils Ibsensche Aufführungen bringen soll. Und wie sehr man sich auch damit brüstet, die Kunst auf neutralen Boden zu stellen, so ist doch für den, der die Verhältnisse hier nicht bloss oberflächlich kennt, die Besorgnis begründet genug, dass so viel deutsches Theater den immer bereiten Kriegsruf gegen die Devise „Made in Germany“ namentlich in der Tagespresse wieder mächtig verstärkt. Die Zeit liegt weit hinter uns, da die Musikkritik mit sympathischestem Vorurteil unsere deutsche Kunst begleitete. In voriger Woche hat Joseph Bennett sich nach 41jähriger kritischer Tätigkeit in den Ruhestand zurückgezogen, nachdem er 35 Jahre lang den kritischen Posten im „Daily Telegraph“ mit feinem Kunstverstand und in graziöser Form bekleidet hatte. Er hatte den Mut, als erster für den Bayreuther Meister einzutreten, nachdem er bis zur Uraufführung der Festspiele sich wenig freundlich den Bestrebungen des grossen Tondichters gegenübergestellt hatte. Aber vom Festspielhügel aus datiert seine Wandlung vom Saulus zum Paulus, und er hat seitdem sein Bestes getan, um Verständnis und Liebe für den grossen Schöpfer des deutschen Musikdramas zu verbreiten; sieht man heut bei jedem Wagnerkonzert die mächtigen Räume der Queens Hall von einem andächtigen Publikum erfüllt, so ist das nicht zuletzt Joseph Bennetts Verdienst. A. R.

PARIS: Wir stehen augenblicklich in der Mitte zwischen der Generalprobe und der durch drei Tage Pause getrennten ersten Aufführung von Massenets „Ariane“ (Ariadne) in der Grossen Oper. Massenet zeigt sich da gewissermassen von einer neuen Seite. Der antike Stoff, den Catulle Mendès vielleicht etwas zu willkürlich für ihn zum Musikdrama gestaltet hat, führte ihn dazu, sich Gluck zu nähern. Das Nähere über diese Wandlung behalten wir einem späteren Berichte vor.
Felix Vogt

PRAG: Im deutschen Theater hat sich der Abgang Blechs und der Jungdramatischen Förstel vollzogen ohne die befürchtete Krise. Der neue Kapellmeister Ottenheimer ist eine von seinem Vorgänger ganz verschiedene Individualität, ein „schwerer Wagnerianer“, der die feierlichen, breiten Tempi liebt und mehr mit Gemüt als mit Geist musiziert. Die Jungdramatische ist durch eine Novizin (Finger) rasch ersetzt worden. Sie brachte für die Titelrolle der ersten Neuheit (Heubergers „Barfüssele“) die Poesie der Unbeholfenheit mit. Vortreffliche Akquisitionen sind der hochintelligente Tenor Boruttau und der namentlich schauspielerisch sehr wirksame Bariton Pokorny. Strauss' „Salome“ übt noch immer eine starke Anziehungskraft aus; zu Ehren der Anwesenheit von Saint-Saëns gab es eine brillante Aufführung von „Samson und Dalila“. Dr. Richard Batka

ROSARIO (Argentinien): Endlich verirrte sich einmal eine bessere Gesellschaft nach unserer Stadt. Die Freude wurde aber auch durch „bessere“ Preise versalzen. Trotzdem jeden Abend volles Haus. Der Name Hariclee Darclee machte es den hiesigen tonangebenden Kreisen zur gesellschaftlichen Pflicht, zu erscheinen. „Lohengrin“ bleibt noch immer die einzige deutsche Oper, die man hier zu hören bekommt. Unter Conti's Leitung entfaltete sie ihre reiche Schönheit. Telramund mit Pasquale Amato und Ortrud mit Maria Grasse waren vorzüglich vertreten, und nur wenig stand ihnen Cristalli als Lohengrin nach. Orchester und Chor sehr erfreulich. Die andere Besetzung sah ich in den „Hugenotten“. Darclee als Valentine holte im 4. Akte aus ihrer Rolle heraus, was herauszuholen war, und nur die Stimme erinnerte öfter daran, dass sie nicht mehr zu den Jüngsten gehört. Stimmlich hervorragend war Fr. Alessandrowich als Königin, und das Terzett der drei Frauenstimmen zu Anfang des 3. Aktes war ein Kabinettstückchen von hier seltener Art. Das Ereignis des Jahres sollen die acht Vorstellungen der Deutschen Operettengesellschaft werden, die man mit Spannung erwartet. Hermann Kieslich

SCHWERIN: Die heurige Spielzeit wurde mit „Fidelio“ unter der Leitung des neuen Hofkapellmeisters Willibald Kaehler begonnen. Sie bildete mit einer vortrefflichen „Meistersinger“-Aufführung, der „Rheingold“, „Walküre“ und „Jüdin“ folgten, einen vielverheissenden Anfang. Die Begeisterung des Dirigenten, sein Miterleben der Musik und ein feines Kunstver-

ständnis beleben das Orchester und verleihen seinem Spiel wohl abgetönte Klangwirkungen. In Florence Wickham besitzt die Hofbühne eine Altistin, deren dramatische Begabung nicht gering zu schätzen ist und die z. B. in der Rolle der Amneris eine bedeutende Leistung zu verzeichnen hatte. Als Zugstück für die Saison erschien Sidney Jones' „Geisha". Fr. Sothmann

ST. PETERSBURG: In das Repertoire der Hofoper wurde Anton Rubinsteins „Nero" aufgenommen. Trotz des guten musikalischen Ensembles unter Kapellmeister Felix Blumenfeld und der sehr angemessenen Besetzung der Hauptrollen durch die Damen Slawina, Kusa und Kusznezowa-Benois, die Herren Jerschow, Dawydow und Smirnow hielt sich der Beifall in mässigen Grenzen. — Im Theater Aquarium gibt es gegenwärtig erfolggekrönte Vorstellungen der Neuen Oper (Direktion Fürst Zeretelli). Die berühmte Carmen-Interpretin Maria Gay (Madrid) absolvierte mit grossem Erfolg ein längeres Gastspiel. Von den übrigen Mitgliedern der Neuen Oper erregen die Leistungen der Sängerinnen Eugenia Burzio, Maria Galvani und van Brandt höchste Befriedigung.

Bernhard Wendel

STRASSBURG: Die neue Spielzeit setzt unter günstigen Auspizien ein. Wir haben ein Ensemble, um das uns manche Hofbühne beneiden kann. Erstklassig sind Frau Mahlendorff (jugendlich-dramatisch), Agnes Hermann (Mezzosopran), Herr von Manoff (Heldenbariton) und Corvinus (Bass); eine treffliche Koloratursängerin Frau Knappe, Soubrette Frl. Croissant. Der Heldentenor Wilke hat zwar nicht den leuchtenden Glanz, den manche Rollen erfordern, aber ein kraft- und machtvolles Organ, dem besonders düstere Rollen gut liegen, dazu grossen Fleiss, Sicherheit und Intelligenz. Würthele, der lyrische Tenor hat schönes Material, ist nur manchmal etwas steif und unbeholfen. Henny Borchers ist immer noch eine ausgezeichnete Isolde. Herta Pfeilschneider eine stimmprächtige, zukunftsreiche „Dramatische", wenn sie nicht durch Forcieren und „Stimmprotzen" sich vorzeitig ruinieren wird. Scharschmidt exzelliert als Bassbuffo, desgleichen Knappe, dem Lyrik allerdings nicht gegeben ist. Sofie Sedmak (Alt) fehlt bei schöner Stimme nur etwas Temperament; auch unter den zweiten Künstlern und Anfängern ist kaum eine Niete, — kurz, eine kunstsinnige Leitung, und wir haben eine der besten Opernbühnen Deutschlands. Kapellmeister Gorter, dessen mangelhafte Einstudierungen wir im Vorjahr mehrfach beklagen mussten, gibt sich wesentlich grössere Mühe, auch sein Kollege Fried arbeitet fleissig und gewissenhaft. Ein gutes Orchester, ein aufstrebender Chor (Dirigent Knoch) nebst neugegründetem Hilfschor vervollständigen das Ganze, dem nur ein wirklicher Regisseur fehlt, um ein prächtiges Organ der Kunst zu werden. Das Repertoire bewegt sich allerdings zumeist in den Grenzen des Althergebrachten; doch gab's ordentliche Aufführungen von „Tristan", „Meistersinger", „Zauberflöte" und „Fidelio"; neueinstudiert wurde Donizetti's liebenswürdiger „Don Pasquale" und die letztjährige Novität, Humperdincks „Heirat wider Willen". Dr. G. Altmann

STUTTGART: Die Oper ist mit einer Erstaufführung in deutscher Sprache hervorgetreten: „Sibirien," von Giordano, hatte entschiedenen Erfolg. Bis jetzt fanden drei Aufführungen statt. Der Text von Illica, übersetzt von Neitzel, behandelt das aus der russischen und französischen Literatur bekannte Thema der Hetäre, die zur Heldin wird. Russische Volksklänge beleben die Musik. Im ganzen bleibt sie hinter den Möglichkeiten, die in dem weder unzeitgemässen, noch unsympathischen Stoffe liegen, zurück, deutet aber auf ein Talent, das sich mit Geschmack und Gewandtheit des Verismo bemächtigt und über eine gewisse Erfindung verfügt. Der Aufführung widmeten sich Hofkapellmeister Band und Oberregisseur Löwenfeld; Plappert und Pils sorgten in Bildern und Kostümen für eine wirksame Ausstattung. Frl. Wiborg, Herr Bolz, Herr Neudörffer führten die Hauptrollen gut durch. Zweimal erschien, von Band geleitet, „Figaro": Frau Bopp-Glaser als Susanne, Herr Holm als Figaro, Herr Weil, Frau Senger-Bettaque als Graf und Gräfin, Frl. Sutter als Page, also eine vortreffliche Besetzung — so manche Aufgabe der Mozartschen Musik auch ungelöst blieb. Mozart ist als schwer gefürchtet, weil er jeden Mangel in Stimmbildung und Musiksinn (Rhythmus!) unnachsichtlich aufdeckt. Pohlig dirigierte die eindrucksvolle Aufführung der „Heiligen Elisabeth" von Liszt (Frl. Wiborg); selten, dass man Legende und Christusoratorium zeitlich so nah beieinander hört! Dr. Karl Grunsky

WEIMAR: Die letzte abgekürzte Spielzeit im alten Hause wurde mit der bereits zu Ende voriger Saison neueinstudierten Oper: „Joseph und seine Brüder" von Méhul eröffnet. Leider mangelte oben und unten die rechte Spielfreudigkeit. Besser war eine Aufführung von „Mignon", die Frl. Friedfeldt als Philine Gelegenheit gab, die in der vorigen Saison gemachten guten Eindrücke zu erneuern. — „Die Entführung aus dem Serail" litt hauptsächlich unter einer wenig zielbewussten Leitung, und der oft gegebene „Waffenschmied" präsentierte sich als Durchschnittsaufführung. — Einen sehr guten Eindruck hinterliess im allgemeinen ein Gastspiel der Frau Fleischer-Edel als Elsa und Elisabeth, wenn auch die Darstellung oft manieriert wirkte. — Eine Neueinstudierung der „Hugenotten" befriedigte in jeder Weise unter der souveränen Leitung Krzyzanowski's; ebenso eine treffliche Aufführung von „Tristan und Isolde". Carl Rorich

WIEN: Das Operntheater ist nicht müssig: es vergnügte sich an einer kleinen Pantomime und weckte eine ältere Oper nach Verdienst aus dem Archivschlummer. Goetz' „Bezähmte Widerspenstige" hat, von Direktor Mahler mit aller Liebe angefasst, eine glänzende Auferstehung gefeiert. Sollte nicht endlich für dieses lange nicht nach Gebühr gewürdigte Werk die Zeit gekommen sein? Wir sind nicht reich genug an deutschen komischen Opern, um diese entbehren zu können. „Der Widerspenstigen Zähmung" ist schon stilistisch von höchster Bedeutung, und man würde wünschen, unsere Komponisten, die beharrlich die „Meistersinger" zum zweiten Male zu schreiben versuchen, blätterten fleissig in Goetz' Partitur. Sie

ist von den Strahlen Wagners nur getroffen, nicht versengt, und der klassische Grundzug nicht zu verkennen. Wie wenig trifft der Vorwurf der Meistersingerei zu, der gegen Goetzens Oper bei ihrem Erscheinen erhoben wurde und vielfach in der Kritik die Liebe zu blosser Achtung herabgedrückt hat! Wie ein Brief des Komponisten an Herbeck, der als Direktor des Hofoperntheaters das Werk 1875 zur Aufführung gebracht hat, ergibt, hatte Goetz vor seiner Oper die „Meistersinger" gar nicht gehört. Text und Partitur waren ihm bekannt, und ihr Geist, nur ihr Geist strömte in sein Werk über, das den deutschen Ernst in der Heiterkeit hat, den deutschen Idealismus, das tiefe Ausschöpfen aller reinen Quellen der Musik. In demselben Briefe bezeichnet Goetz die Gluck, Mozart, Beethoven als seine Leitsterne. Mann kann getrost auch Schumann hinzufügen. Die Oper ist kein Kompromiss, sie ist eine Verschmelzung. Eine Synthese von Mozart und Wagner, wenn man die Meisternamen repräsentativ auffasst. Auch das alte Vorurteil spröder, blasser Erfindung, das Goetz' Oper verfolgt, muss fallen gelassen werden. Sie scheint heute mit dem Golde in der Tasche zu klimpern angesichts der sie rings umgebenden Bettelarmut. Goetz' Melodik ist charaktervoll und unwiderstehlich anziehend, wo sie sanft lächelt oder leise aus dem Gemüte quillt. Sie hat denn auch ihre eigene Note, wird „goetzisch". Es ist zu hoffen und zu wünschen, dass sich die Oper dauernd im Spielplane festsetzt. Vor lautem Götzendienst ist Goetz sicher, aber stille und andauernde Liebe sollte ihm nach Verdienst werden. — Die neue kleine Pantomime heisst „Marionettentreue". Ich mühe mich vergebens, über die „Handlung" etwas zu sagen; es geht mir wie dem Autor: es fällt mir nichts ein. Aufmerksamkeit hat bloss die Musik erregt, die von einem jungen begabten Komponisten, Rudolf Braun, herrührt. Sie ist gefällig, hat die besten Manieren und weiss die Szene witzig zu kommentieren. Interessant ist, dass es ein Blinder ist, der diese Taubstummenmusik geschrieben hat. Dr. Julius Korngold

WIESBADEN: Die einzige Novität, die bisher vorgeführt wurde, war — eine Antiquität: Saint-Saëns' „Samson und Dalila", die, abgesehen von ihren guten musikalischen Eigenschaften, durch die reizvolle Darbietung unsrer Nelly Brodmann als Dalila aparte Anziehungskraft ausübte. Einige neue Akquisitionen im Personal der Hofoper — Tenor Hensel, der als Don José und Fra Diavolo sehr gefiel, ein famoser Bassist Braun, eine frischstimmige Soubrette Krämer — wurden dankbar begrüsst.

Prof. Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: Unter der Leitung Oskar Frieds scheint der Sternsche Gesangverein, der in den letzten Jahren einen schweren Kampf um seine Weiterexistenz zu führen hatte, neue Lebenskraft zu gewinnen, denn seine Aufführung der „Jahreszeiten" zeugte von einer Frische, einer Ausdrucksfähigkeit, grade der Chorpartie, dass man an die Glanzzeit des Vereins unter Stern und Stockhausen erinnert wurde. Zwar ist die Anzahl der Chorstimmen verhältnismässig nicht bedeutend, aber die Sänger entfalteten eine Kraft, eine Biegsamkeit in den Ausdrucksnuancen, dass die Hörer öfters in einen ganz spontanen Beifallsjubel losbrachen. Da auch die Soli durch Emma Bellwidt, Felix Senius und Johannes Messchaert vortrefflich besetzt waren, wurde dem Werke eine Aufführung zuteil, wie man sie sich nicht besser wünschen konnte. — Busoni setzt auch in diesem Winter seine Orchesterabende fort, in denen er neue oder selten vorgeführte Werke dem Publikum vorführt. Diesmal kam hauptsächlich Vincent d'Indy an die Reihe. Ich hörte seine zweite Symphonie (B-dur), die der Komponist selber dirigierte. Freunde für sich hat er aber kaum damit erworben, denn gar zu ohnmächtig in der Empfindungslosigkeit ist diese denkbar garstigste Unmusik mit raffiniertester Hässlichkeit des Klanges, von peinigendem Widersinn in den Harmoniefolgen. Dann spielte Rudolph Ganz den ersten Satz des Beethovenschen c-moll Konzerts mit einer endlos langen, langweiligen Kadenz von Alkan dem Älteren, eine stilwidrige Anhäufung technischer Schwierigkeiten, die fast mehr Zeit in Anspruch nimmt, als der ganze Satz. — Weingartner hatte für den zweiten Symphonieabend der Königl. Kapelle ein Tongemälde von Edgar Tinel, eine Symphonie E-dur vom Grafen Hochberg und Beethovens „Zweite" aufs Programm gesetzt. Statt des Mozartschen Konzerts für Harfe und Flöte, das wegen Erkrankung des Herrn Pönitz ausfallen musste, war die Tannhäuser-Ouvertüre eingeschoben worden. Tinels Musik, zu Corneilles' Polyeukt gesetzt, enthält einen feierlichen Aufzug und Tempeltänze, ist wirksam instrumentiert, wird aber als Begleitung für die Bühnenbilder sicher besser passen, als im Konzertrahmen, wo die Musik für sich allein etwas leer erscheint. Das Hochbergsche Werk folgt in der Fassung und Weiterentwicklung der Themen liebevoll den Wegen Haydns; wir vernehmen ein harmloses Spiel der Motive, das im Adagio auch eine innigere Weise anschlägt. Weingartner wurde erst im Verlauf des Abends energischer, wärmer beim Dirigieren, namentlich das Finale der Beethovenschen Symphonie fasste er geistig, lebendig an; da war er einmal wieder der Herrscher des Taktstockes, wie ihn das Orchester, der Hörer wünscht. — Das dritte Nikisch-Konzert brachte als Novität Humperdincks' Ouvertüre zur Oper „Die Heirat wider Willen", ein erst für die Münchener Aufführung nachkomponiertes Stück, das in der Art Webers verschiedene Motive der Oper verarbeitet, liebenswürdige Musik voll melodischen Reizes, glänzend instrumentiert; namentlich fesseln der gemütvolle Anfang und der flotte Ausgang im echten Lustspielton. Alice Ripper spielte Griegs a-moll Konzert etwas matt in der Färbung, aber technisch sicher, und Henri Albers, ein Bariton von der Brüsseler Oper, sang in deutscher Sprache die erste Anrede Wolframs, dann französisch eine Arie mit Recitativ aus Massenet's „König von Lahore"; ein herrliches, wohlgeschultes Organ, das sich im Deutschen weniger frei gab, als in der gewohnten französischen Mundart. Die Serenade in D-dur von Brahms bildete den Schluss des Programms. — Ludwig Wüllners' Anziehungs-

kraft auf das Publikum ist noch die alte geblieben. Vor ausverkauftem Saal sang er Schumannsche Lieder in seiner warmen, deklamatorisch wirksamen Vortragsweise, trefflich von Zilcher begleitet, vom schwärmerischen Enthusiasmus seiner Hörer getragen. — Hans Winderstein an der Spitze seines Leipziger Orchesters gab ein zweites Konzert, dessen Hauptnummern eine Symphonie e-moll von Emanuel Moor bildete, ein wunderliches Werk, ohne bedeutendere musikalisch-thematische Erfindung, doch voll mannigfacher interessanter Klangwirkungen. Ein düsteres Kolorit herrscht vor, viel Arbeit steckt drin und zwar in allen vier Sätzen. Der Anfang des ersten fesselt durch Energie des Ausdrucks; auch wie im Adagio sich zuerst die zarten Klänge aus lichter Höhe allmählich in die dunklere Tiefe herabsenken, zeugt von Klangphantasie. Aber unaufhörlich experimentiert der Tonsetzer mit den Orchestermitteln, viel Rohheiten muss der Hörer erdulden, selten kommt man zur Ruhe. Bevorzugt wird das schwere Blech, unmotivierte und schlecht sich lösende Dissonanzen wuchern üppig empor. Eine sorgfältigere dynamische Ausarbeitung des Werkes würde es dem Verständnisse näherrücken, denn es muss gesagt werden, dass dem Dirigenten der Sinn für feinere Schattierungen im Vortrag fehlt. E. E. Taubert

Albert Bing stellte sich mit dem neuen, voraussichtlich wohl bald zu einem wesentlichen Faktor im Berliner Musikleben werdenden Mozartsaal-Orchester als Dirigent und Komponist vor. Er brachte zunächst seine dreisätzige Symphonie op. 1 zur Aufführung, in der ein und derselbe Hauptgedanke alle Sätze beherrscht. Leider ist die Verarbeitung der meist unbedeutenden, nicht gerade eindrucksvollen Themen zu oberflächlich, die Verbindung der einzelnen Teile und Gedanken zu gewaltsam, zu wenig motiviert. Am gelungensten erschien mir der verhältnismässig frische und wohlklingende Schlussatz, am wenigsten gefiel mir der erste Satz mit seinen zahllosen Kakophonieen. Missverstandener Richard Strauss scheint mir der Leitstern Bings zu sein, dem etwas mehr Selbstkritik nichts schaden würde. Weit besser denn als Komponist schnitt er trotz seiner Jugend als Dirigent ab; es gelang ihm Wagners Faust-Ouvertüre und Strauss' Don Juan gar nicht übel; auch begleitete er mit Feinfühligkeit und Sicherheit das Klavierkonzert in c-moll von Rachmaninoff, in dem Günther Freudenberg sich als tüchtigen Techniker vollauf bewährte. — Einen Kompositionsabend veranstaltete Henri Marteau. Ein noch ungedrucktes, ziemlich lang geratenes Trio für Violine, Bratsche und Violoncell in f-moll erweckte eine nicht ungünstige Meinung von der kompositorischen Begabung des Künstlers: inhaltsreich, warm empfunden und poetisch gehalten war der langsame Satz, das Scherzo mit aparten Klangwirkungen schön ausgestattet. Weniger gefielen mir die Ecksätze; im ersten Satz war vieles phrasenhaft, der letzte bestand aus zu virtuos gehaltenen Variationen; die Schlussfuge war verfehlt; jedenfalls schwächte sie die Wirkung des Finales und damit auch des ganzen Werkes erheblich ab. Für die acht Lieder mit Quartettbegleitung, die Eva Lessmann aufopferungsfreudig vortrug, konnte ich mich leider gar nicht begeistern; Marteaus Tonsprache darin ist mir meist zu geschraubt und schwülstig; er malt auch zu viel mit den Streichinstrumenten, denen er auch meist zu lange Zwischen- und Nachspiele gibt, und behandelt dabei die Singstimme undankbar. Kamen mir diese Lieder schon wie wahre Treibhausprodukte vor, so verlor ich den Glauben an Marteau's kompositorischen Beruf fast ganz, als ich dann noch den ersten Satz seines zweiten, übrigens wie die Lieder schon gedruckten Streichquartetts hörte: ich fand ihn schlecht klingend, unklar, schwülstig und gedankenarm, von dem, was wir als klassischen Quartettstil bewundern, weitab; es war, als hätte sich Marteau den schlimmsten Reger zum Muster genommen. Für die ungemein schwierigen Werke, in denen er selbst meisterhaft die Geige spielte, hatte er vortreffliche Partner in den Mitgliedern des Dortmunder Quartetts Schmidt-Reinecke (zweite Geige), Pörsken (Bratsche) und Cahnbley (Violoncell). — In dem ersten Kammermusik-Abend der Herren Georg Schumann, Halir und Dechert kam zwischen sehr bekannten Trios jener Sonatensatz für Klavier und Violine von Brahms zur ersten Aufführung in Berlin, der 1853 für Joachim komponiert, aber erst kürzlich veröffentlicht worden ist. Es ist dies ein kraftstrotzendes, rhythmisch interessantes Scherzo in c-moll, das den künftigen grossen Meister schon ahnen lässt und im sogenannten Trio ein Kompliment vor Schumann macht. — Denselben Satz spielten auch der Geiger Ossip Schnirlin und der Pianist Sergei v. Bortkiewicz, die im übrigen mit Sonaten von Mozart und Beethoven ihr Programm ausfüllten. — Das erste Abonnementskonzert des Geigers Zajic und des Violoncellisten Heinrich Grünfeld enthielt zwei grössere Kammermusikwerke, Smetana's farbenprächtiges und temperamentvolles g-moll Trio (mit Alfred Grünfeld am Klavier, der auch einige Soli spielte) und Beethovens Trio-Serenade (Bratsche Kammermusiker Hasse); Leontine de Ahna sang die sieben Lieder aus Heyses Jungbrunnen von Robert Kahn mit Triobegleitung, vermochte aber für diese nicht gerade tiefen Lieder, deren Klavierpart der Komponist ausführte, nicht zu erwärmen. — Mischa Elman lieferte in einem Sonaten-Abend, an dem er mit Frederic Lamond die beiden ersten Sonaten von Brahms und Beethovens sog. Kreutzer-Sonate vortrug, und in einem Konzert mit dem philharmonischen Orchester unter Scharrers jetzt fast ausnahmslos zu lobender Leitung durch seine Interpretation des Brahmsschen Konzertes den Beweis einer für sein Alter seltenen geistigen Reife bei technischer Meisterschaft. — Nicht genug rühmen kann ich das Konzert der Société de Concerts d'Instruments anciens, das von Madame Casadesus-Dellerba (Quinton), Henri Casadesus (Viola d'amour), Marcel Casadesus (Viola da Gamba), Maurice Devilliers (Basse de Viole) und Alfred Casella (Clavecin) bestritten wurde. Zwar in der zweiten Sonate für Gambe und Clavecin von J. S. Bach traten die Schattenseiten des letzteren Instruments (Mangel an Ausdrucksfähigkeit, Unmöglichkeit des Legatospiels und wohl auch eines guten Trillers) ziemlich hervor, aber sonst wurde auf den alten Instrumenten

entzückend gespielt und vor allem herrliche Musik. Rokokomusik reizendster Art, die hoffentlich noch durch den Druck bekannt gemacht wird, enthielt die Balletmusik zu „Les Plaisirs Champêtres" von Monteclair; ein grossartiges, im langsamen Satz geradezu wunderbares Werk war das Konzert für jene vier Streichinstrumente (pour les Violes) von Ph. Em. Bach, das merkwürdigerweise in dem ausgezeichneten kürzlich erschienenen thematischen Verzeichnis der Werke dieses seinem Vater sehr nahekommenden Komponisten (von Wotquenne) nicht verzeichnet ist. Mag es echt sein oder nicht, jedenfalls ist es ein so bedeutendes Werk, dass es schleunigst publiziert werden müsste. — In die überaus reichen Schätze der alten Vokalmusik, von denen auch in jenem Konzert der Société die mitwirkende sympathische Sängerin Marie Buisson einige hübsche Proben gab, führte in drei Konzerten der kaum zu übertreffende Amsterdamer a cappella Chor unter Leitung von Anton Averkamp vortrefflich ein; insbesondere kamen Sweelinck und altniederländische Volkslieder zur Geltung; von neuen Komponisten waren Brahms und Bruckner (mit seinem Ave Maria) vertreten. — An dem Masstab dieses holländischen Chors gemessen verblassten die Leistungen des unter Richard Rösslers Leitung erfreulich hochstrebenden gemischten Gesangvereins Harmonie, in dessen Konzert die Altistin Anni Bremer und der vorzügliche Flötist Emil Prill solistisch beteiligt waren. — Ein vielversprechendes, aber namentlich nach der rein musikalischen Seite noch nicht reifes Geigentalent ist Adila v. Aranyi; noch längst nicht konzertfähig die in deren Konzert mitwirkende Pianistin Madeleine Poulet. — Als solider, tüchtiger Geiger ist Johannes E. Brill zu schätzen; seine Partnerin, die Sopranistin Maria Klages sang mit ausdrucksvoller, durch eingehende Studien wohlerzogener Stimme, mit Temperament und Geschmack.

Wilh. Altmann

Einige Kleinigkeiten und Überraschungen. Rudolph Ganz bestätigte den Eindruck des ersten Konzertes auch am zweiten Abend. Ein eleganter Techniker von virtuosischem Schmiss und musikalischer Disziplin bleibt er vorläufig noch an der Oberfläche haften. Ein Konzert von Vincent d'Indy interessierte durch eigenartige Farbenmischungen im Zusammenklang von Klavier und Orchester, das er mit pikantem Klangsinn behandelt. Der erste Satz ist matt, der zweite sogar schwach, der letzte dagegen ungemein temperamentvoll und von zündender Wirkung. — Der jugendlichen Ruth Kingsbury soll noch etwas Schulmässiges im Spiele anhaften. Wohl gebildet, greift sie jedoch keck zu und hat eine gewisse musikalische Noblesse, die vielleicht reifere Leistungen einst ergeben. — Mit Theodore Bandels Gesang ist so lange nicht zu rechten, als die Unfreiheit ihres halsigen, knödeligen Organes besteht. — Die erste Überraschung kam diesmal von Ernst von Dohnanyi. Er ist wohl die stärkste Hoffnung dieser Zeit. Ja, ich glaube, dass er, wenn er so weiter arbeitet und ausreift, einmal als Einzigster berufen ist, die Erbschaft d'Alberts anzutreten. Wenigstens habe ich lange nicht einen Beethoven von gleicher technischen Feinheit und musikalischen Grazie gehört. Das war doch Beethovenscher Jugendstil! Schumanns C-dur Phantasie ebenfalls souverän behandelt und wie eine geniale Improvisation im grossen Stile vorgetragen. — Die zweite Überraschung bot Artur Schnabel. Ich hörte mystische Töne, ein titanisch wildes Aufbegehren, — die „Faust"-Tragödie zog an meinem Auge vorüber. Ich sah den Grübler, den Menschen der Verzweiflung. Hart klang die ewige Schicksalsfrage: „Warum?" In zauberischer Lieblichkeit tauchte das „Gretchen"-Thema auf. Mephistophelisches Lachen gellte drein. Dann setzte das Fugato ein in wildem Humor, bis alles wieder in Mystik versank. Die religiöse Ekstase wurde zwar ein wenig unruhig gegeben, aber dafür die Resignation des Schlusses vollendet ausgelöst. „Und alles endet." Es war Liszt's h-moll Sonate, gespielt von Artur Schnabel. „Meine Herren Lisztianer, das war ein echter Liszt." Therese Schnabel sang Volkslieder und Robert Franz. Wenn „Gesang Seele ist," so ist dieser Gesang Seele. Denn dies Organ hat jenen menschlichen Zauber und im Klange jenes sammetne Etwas, für das uns die Worte fehlen.

R. M. Breithaupt

Magda von Dulong liess an ihrem Lieder-Abend die Tatsache, dass ihre Stimme des sinnlichen Reizes entbehrt, völlig übersehen. Durch ihre geradezu mustergültige Aussprache und Tonbildung, wie auch die echt künstlerische Auffassung der verschiedenartigsten Gesänge bereitete sie auserlesene Genüsse. In dem Pianisten W. Cernikoff hatte sie einen schätzenswerten Mitwirkenden. An ihre Mutter Fanny Moran-Olden erinnert Dora Moran durch ihre ausgezeichnete Atemtechnik. In anderer Hinsicht müsste sie sich noch vervollkommnen. Verzierungen und Koloraturen gibt sie nicht sauber genug. Sie singt mit Gefühl aber ohne geschmackvolle Berechnung. Anton Sistermans reichte mit seinen Leistungen an die Kunst seines Begleiters Erich J. Wolff nicht heran. Dieser gestaltete die Vor- und Nachspiele von Schumanns „Dichterliebe" zu poetischen Gebilden im Sinne der Dichtungen. Er begleitete das ganze Programm zudem auswendig. Die Stimme des Bass-Baritonisten ist gut geschult, aber nur in lyrischen Episoden auch schönklingend. In der Leidenschaft sang Sistermans leider sehr unrein. Sein Kollege Hermann Weissenborn macht grosse Fortschritte. Sein sympathischer Bariton und hübscher Vortrag leiden jedoch unter undeutlicher Aussprache und dem Verschlucken der Endsilben. Die Auffassung ist ungleichmässig. Der Duett-Abend der Sopranistin Asta Caspari und der Altistin Margarete Heinrich kann nur von dilettantischem Standpunkte aus erwähnenswert gefunden werden. Emmy von Linsingen führt wenigstens einen klangreichen Sopran ins Feld, der nach mehrjährigem Studium vielleicht geschmeidiger werden könnte; bei Bertha von Türkheims Vorträgen muss man die gute Absicht für die Tat nehmen. Der altähnliche Mezzosopran klingt recht hart. Übrigens war die hausbackene Begleitung durch Marie Hoffmann nicht für den Konzertsaal geeignet. Die Altistin Emma Krantz bemüht sich, gut aus-

zusprechen. Die mit ihr aufgetretene Pianistin Elsa Krüger liess wiederum bedeutendes, aber noch nicht ausgereiftes Talent erkennen. Alberto Jonás spielt sehr zierlich und fein, sehr reserviert. Er arbeitet einzig mit kühl berechnender Vernunft, die bei Schumann, dessen Werken er den ganzen Abend widmete, wohl am wenigsten angebracht ist. Michael von Zadora führte sich als glänzender und denkender Pianist ein. Seine enorme Fertigkeit dient künstlerischen Zwecken. Der als 13jährig angekündigte Leo Paul Schramm erscheint einige Jahre älter. Es muss ihm sehr starke Begabung für Klavierspiel zuerkannt werden, aber vorläufig ist er geistig noch nicht weit genug entwickelt, um ungetrübte Genüsse bereiten zu können. Marta Küntzel verfügt mehr über pianistische als seelische Requisiten. Gut ausgeglichene, solide Technik zeigte Anna von Gabain. Die Pianistin Erna Klein bewies wohl fleissiges Studium, jedoch noch keine Konzertreife. Arthur Laser

Zu rechtem, beachtenswertem und erfreulichem Künstlertume gehören zweierlei Dinge: Technik und innere, musikalische Reife. Leider findet sich beides so selten zusammen! Von all den Debüts, die ich in vierzehn Tagen hörte, interessierte dasjenige von Hans und Marie Hermanns am meisten. Ein gediegenes und technisch zuverlässiges Musizieren auf zwei Klavieren, wobei allerdings vorläufig der männliche Teil nicht nur dynamisch noch der stärkere ist. — In die Zukunft weist auch Wanda Zarembska's Klavierspiel, möglicherweise auch das von Hans Weitzig. Beide sind jedoch technisch noch nicht restlos fertig und haben noch nach grösserer Vertiefung und plastischerer Gestaltung zu streben. Gewisse Überhastungen und — bei Weitzig — wiederum Temporeservierthelten störten sehr. — In seiner Art fertig ist der Pianist Albert Friedenthal. Er weiss, was er will, und vermag es im allgemeinen sicher zu bewältigen. Oft überwiegt freilich die Absichtlichkeit in Nuancen und Effekten, und die fast ausschliessliche Anwendung des Handgelenkes und nur Unterarmes beraubt den Diskant der Möglichkeit des Dominierens, geschweige denn strahlenden Glanzes. — Edelgarde Berg spielt zu kalt und poesielos, zu gemacht, oft geradezu pianolamässig geläufig. Gelänge es ihr, ihrem Spiel eigene Seele einzuhauchen und verschwänden kleine, noch hier und da unterlaufende Verzierungspatzerchen, dann könnte sie wohl einmal das Pendant zu Klotilde Kleeberg werden. — Marie Dvořák aber gehört vorläufig ins Studierzimmer. Mit Geläufigkeits- und Kraftanlagen allein ists nicht getan. — Auch auf dem Gesangspodium marschierten Technik und Musik (als Kunst) zumeist getrennte Wege. Dazu hat hier ja das Dritte zu kommen, ohne das alles Bemühen vergeblich ist: Stimme! Im Besitze einer solchen, eines schönen, schon jetzt recht gleichmässigen Alts, ist Eleonore Wollmann-de Priddis. Doch mangelts noch sehr am anderen. — Umgekehrt ist's bei Sophie Molenar und Marie Blitar-Verkonteren. Hier reicht der Stimmklang nicht hin, den an sich geübten und verständigen Vortrag zum Genusse zu erheben. — Bei Elsbeth Markiewitz könnten eine kleine stimmliche Anlage und weitere technische und seelische Vervollkommnung noch einmal in bescheideneren Grenzen Früchte zeitigen. — Marie Lotze-Holtz baut auf Kraft und sonst nichts, Lina Hesse wird mit ihrem Stimmchen und jetzigen Können sich nicht so bald wieder vor eine anspruchsvollere Hörerschaft wagen dürfen. — Das weitaus Erfreulichste bot in diesem Reigen Ciska Schattka. Ein wenig Mühe macht ihr schon das f'', und im piano neigt ihr Organ zur Schärfe. Aber trotzdem ragte sie weit über die anderen hier genannten heraus. Noch verdeutlichtere Aussprache und noch tieferes Schürfen in Kunsttiefen sind freilich auch ihr anzuraten. — Es bleibt noch Lucien de Flagny zu erwähnen. Ein liebenswürdiger Klavierspieler, sauber und fein ziseliert, gesangvoll und klangreich-begleitend. Als Tonsetzer strebt er nach Originalität, ohne in seinen Liedern über Alltägliches, in einer D-dur Suite über eine gewisse aphoristische, manchmal nicht uninteressante, aber im Gesamteindruck doch erfindungsmässig, formal und harmonisch wenig schöpferisch kräftige Talentprobe hinauszukommen.

Alfred Schattmann

BUENOS AIRES: Im September des Jahres flammte am Kunsthimmel unserer Stadt ein Stern erster Grösse auf. Dauernd blinzeln ja immer einige Lichter und Lichtlein, und des öfteren ziehen Kometen mit mehr oder weniger glänzenden Schweifen über ihn hin, aber eine Sonne — wann hätte die uns einmal geleuchtet! Conrad Ansorge kam! Für acht Konzerte hatte ihn das Haus Breyer Hermanos verpflichtet. Geschäftlich war es kein glücklicher Griff. Der Künstler, der selbst drüben nur „eine stille, ernste Gemeinde an sich fesselt", kann hier im Lande der Äusserlichkeiten, wo Frau Musika nur umschmeichelt wird, wenn sie, mit Schminke und falschen Juwelen bedeckt, einherstolziert, auf die Allgemeinheit keinen Eindruck machen. Ja, die hiesigen Konservatoristen nahmen ihn mit Feindseligkeit auf, weil sie mit Neid das Ideal unerreichbar schauen mussten. Die Zuhörer setzten sich in der Hauptsache auch aus Deutschen zusammen. Hoch ist es ihm anzurechnen, dass er uns eine Reihe von Beethovensonaten lehrte. Viele mussten erst von ihm eine Sonate von Schubert, Schumann kennen lernen. Liszt hat er uns wieder lieben gelehrt, nachdem uns Dutzendvirtuosen die Freude an ihm zerhämmert hatten. Und wie zauberhaft erklang Chopin unter seinen Fingern! — Ernst Drangosch führte sich mit einem Konzert zum ersten Male als Leiter des „Musikvereins" ein. Ausser kleineren, fein ausgearbeiteten Liedvorträgen des gemischten Chores hörten wir eine Serenade in F-dur op. 6 für Streichorchester von Weingartner. „Zwei elegische Melodieen" von Grieg in gleicher Besetzung liessen an Innigkeit zu wünschen übrig und waren im Tempo etwas überhastet.

Hermann Kieslich

DRESDEN: Die Neuheit des zweiten Symphoniekonzerts (Serie A) der Königl. Kapelle war eine Phantasie-Ouvertüre des Jungrussen B. Kalafati, ein Werk, das zweifellos grosses Geschick in der Verwendung von Orchestermassen verrät, aber zu wenig einheitlich im Aufbau ist und ausserdem gedanklich zu sehr in bekannten Bahnen läuft. Die Wirkung, unter Adolf Hagens

Leitung, war denn auch recht gering, und man fragte sich verwundert, ob es wirklich nötig war, nach Russland zu gehen, um solch eine geringwertige Neuheit zu entdecken. Die e-moll Symphonie von Brahms gelang der Kapelle und dem Dirigenten sehr gut und fand, wenn sie auch nicht gerade zündete, doch eine sehr warme Aufnahme, ein erfreulicher Beweis dafür, dass die symphonische Kunst Meister Brahms' auch bei uns immer mehr durchdringt. Der Mozart-Verein leitete seine erste dieswinterliche Musikaufführung mit der bisher unbekannten Ouvertüre zur Oper „L'isola disabitata" ein. Das aus dem Jahre 1779 stammende Werk ist von Josef Liebeskind durch Hinzufügung einiger Blasinstrumente modernisiert worden, was vielleicht ganz berechtigt sein mag. Aber just der Mozartverein dürfte solche Modernisierungen, die den ganzen alten Klangcharakter verändern, nicht verwenden; von ihm verlangt man Aufführungen alter Werke in der ursprünglichen Fassung. Neu war für uns auch die grosse Szene und Kavatine „Ach, meine Ahnung", die Mozart s. Z. für die berühmte Josefa Duschek geschrieben hat. Lotte Kreisler entledigte sich der schwierigen Aufgabe nicht ganz glücklich, weil ihre Stimm- und Vortragsmittel dafür nicht recht ausreichen wollten. Die andere Solistin des Abends war Klotilde Kleeberg, deren reifes, edles, klangschönes Klavierspiel ihr einen grossen Erfolg einbrachte. Das Vereinsorchester unter Max von Haken bewährte sich vortrefflich. Von Solistenkonzerten seien erwähnt ein Liederabend des trefflich geschulten und mit vielem Geschmack vortragenden George Hamlin, ein höchst genussreicher Klavierabend von Frederic Lamond und ein Konzert von Bronislaw Hubermann, der sich mit Beethovens Kreutzersonate als sehr verständnisvoller Interpret dieses schwierigen Werkes erwies und auch sonst einen weit besseren Tag hatte als unlängst im Hoftheaterkonzert. Sein Begleiter R. Singer tat sich als Pianist und feiner Musiker dermassen hervor, dass ihm ein voller Anteil an dem günstigen künstlerischen Ergebnis des Abends zukommt. In Roth's Musiksalon hörte man die formschönen und gedankenreichen e-moll Variationen für zwei Klaviere von Wilhelm Berger und eine Reihe Gesänge von A. P. Boehm, die teils wegen ihrer schlichten Schönheit, teils wegen ihrer starken Ausdruckskraft viel Beifall und in Frau Boehm-van Endert eine vorzügliche Interpretin fanden.

F. A. Geissler

DÜSSELDORF: Der Musikverein (Prof. Buths) brachte in seinem ersten Konzerte die Uraufführung der „Liebesfeier" von Willy Mosbacher, eines durch geschickte Instrumentierung wirkenden, inhaltlich etwas zerfahrenen Orchesterstückes. Bei gleichem Anlasse kam als Neuheit die „Manfred"-Symphonie von Tschaikowsky zur Vorführung und wurde Willy Burmester sehr gefeiert. Im ersten Konzert des hiesigen Quartettes trat Emil Eckert als Pianist mit besten musikalischen und technischen Eigenschaften in Dvoraks Klavierquintett und mit Schumanns symphonischen Etuden auf. Mischa Elman gab einen Abend und erntete endlosen Beifall; Raoul von Koszalski spielte viermal mit zunehmendem Erfolg, und Ernst von Dohnanyi's feinsinniges Klavierspiel fand begeisterten Anklang. Endlich spielte der Solocellist des Orchesters, Karl Klein, in einem Symphoniekonzert ein eignes, wohlgeratenes Violoncellkonzert.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Im ersten volkstümlichen Symphoniekonzert wurden durch die vereinigten städtischen Orchester von Elberfeld und Barmen unter Leitung von Hans Haym Werke von Bach, Beethoven und Wagner in imposanter Klangfülle zu Gehör gebracht. Im ersten Künstlerabend der Konzertdirektion M. Th. de Sauset erregte Mischa Elman durch vollendete Technik und feuriges Temperament auch hier Bewunderung, während die Gesangsvorträge von Susanne Dessoir die Künstlerin als eine Meisterin des Liedes erscheinen liessen. Als eine zart empfindende Klavierkünstlerin zeigte sich Clémence de Cock, Elsa Laura v. Wolzogen in einem eigenen Konzert durch ihre Interpretierungskunst in Volksliedern aller Sprachen und Dialekte als eine einzigartige Erscheinung. — Das erste Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft, das unter Leitung des Komponisten ausschliesslich Chor- und Orchesterwerke von Richard Strauss brachte, hat zum Verständnis dieses Tonsetzers wesentlich beigetragen.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Der Händelfeier, die den Dirigenten des Rühlschen Gesangvereins, Siegfried Ochs, in Berlin festhielt, dankte man hier eine interessante Wiederbegegnung. Oskar Fried, der ehedem in Frankfurt lebte, ohne es zu einem künstlerischen Namen zu bringen, stand nun, nachdem ihm Berlin diesen Namen verschafft, am leitenden Pult des Rühlschen Vereins, als dieser Haydns „Jahreszeiten" wieder aufführte, und errang sich viel Anerkennung, besonders durch das lebhafte Kolorit und die Intensität der Stimmungen, die er nicht nur in das Werk hineintrug, sondern auch in ihm zu wecken verstand. Daran war auch die Sängerin der Hanna, Frau Grumbacher-de Jong, wesentlich beteiligt. Ihre Kunst ernte man ferner gelegentlich eines Konzertes schätzen, das nur Kompositionen des vor einigen Jahren verstorbenen Frankfurter Tonsetzers Wilh. Hill zu Gehör brachte. Im Museum bereitete Richard Strauss mit Mozarts g-moll Symphonie Freude, mit der Beethovenschen „Neunten" hingegen einige Enttäuschung in den Aussensätzen, deren erster wenig Inspiration und Schwung zeigte, während es dem Schlussatz an Sicherheit des Gefüges mangelte. Einen Kammermusikabend des genannten Instituts füllte die Pariser Société de Concerts d'Instruments anciens mit der Sopranistin Marie Buisson anmutig-unterhaltsam aus. Im jüngsten Opernhauskonzert, von Reichenberger geleitet, war die Wiederkehr von Raffs Wald-Symphonie mit ihrer noch immer wohlklingenden Auslegung eines poetischen „Programms" das bemerkenswerteste. Im allgemeinen sind diese Produktionen seit einiger Zeit im hiesigen Musikleben nicht so erträgnisreich als sie früher waren; sie stellen mehr eine Tradition als einen kraftvollen Faktor dar. Fesselnd und befruchtend wie immer erwies sich Ludwig Wüllners Vortragskunst bei einem Schumann-Liederabend. Schliesslich sei noch eines schönen Brahms-

Sonatenabends gedacht, den Bernhard Stavenhagen und Felix Berber mit beiderseits bedeutendem Können bestritten, und das Auftreten eines neuen Streichquartetts verzeichnet. Es besteht aus den Herren A. Betti, Pochon, U. Ara und J. d'Archambeau, die sich bei ihrer Einführung schon als gut eingespielt zeigten und u. a. Hugo Wolfs d-moll Quartett mit zuverlässiger Technik und sicherem innerlichen Erfassen anzubringen wussten.

Hans Pfeilschmidt

KÖLN: Durch ein Beethoven gewidmetes Konzert für die Arbeitervereine und christlichen Gewerkschaften hat sich Fritz Steinbach wieder um die Sache der Volksbildung höchst verdient gemacht. Mitwirkende waren unter ihm bei dem schönen Abend das Schülerorchester, einige weitere hervorragende Schüler des Konservatoriums und tüchtige Solo-Konzertkräfte — Beim ersten Kammermusik-Abend des Gürzenich-Quartetts gelangten ausser Schumanns A-dur Quartett (Werk 41) als Neuheiten für hier Waldemar v. Baussnerns Serenade Es-dur für Klavier, Violine und Klarinette, sowie Hugo Kauns D-dur Quartett zu sehr erfolgreicher Wiedergabe. — Das gediegen-künstlerische Streben der hochbegabten Pianistin Liddy Amsel, in die vordere Reihe ihrer Fachgenossinnen einzurücken, hat sich an einem Schumann-Abend als ein sehr glückliches bewährt. Die Sonate a-moll mit Violine (Bram Eldering), die Phantasie C-dur und das Trio F-dur für Klavier, Violine und Cello (Friedrich Grützmacher) ergaben prächtige Proben vertiefter Auffassung und sichergestaltender vornehmer Technik. — Im zweiten Gürzenich-Konzert fanden Erfolg und Ehrungen des römischen Meisters Giovanni Sgambati, der zuvor bei einer besonderen Veranstaltung der Musikalischen Gesellschaft als Kammermusik-Komponist gefeiert worden, ihre Fortsetzung im grossen Masstabe. Die erste deutsche Aufführung seiner Missa da Requiem schuf allen Beteiligten, Hörern wie Ausübenden, eine dauernd-schöne Erinnerung. Das Werk wurde für die offiziellen Totenfeiern der italienischen Könige komponiert und zum Gedächtnisse Viktor Emanuels und Humberts viermal bis jetzt im Pantheon unter Sgambati's Leitung aufgeführt. Für gemischten Chor, Bariton und Orchester geschrieben, trägt das Requiem durchaus dem Geiste des katholisch-liturgischen Stils Rechnung, kennzeichnet sich aber als Sondererscheinung schon dadurch, dass es in Ausgestaltung und selten schöner Orchestertechnik neuzeitlichen Charakter in sich aufgenommen hat. Der Chorsatz mit seiner trefflichen Stimmenbehandlung bietet ausserordentlich hochstehende Werte. Die sehr reiche und vielgestaltig-fesselnde Erfindung vorwiegend italienischen Charakters, die überzeugende Rhetorik der Ausdrucksweise und prachtvolle Klangwirkungen dienen so recht der Einheit des religiösen Grundgedankens. Das jedesmalige Textmotiv der einzelnen Abschnitte Introitus, Dies irae, Offertorio, Sanctus, Motetto (von Sgambati mit vollem Gelingen neu eingefügt), Agnus dei und Libera me domine fand tief innerlich empfundene musikalische Illustrierung, die, äusserliche Künstelei vermeidend, die Sprache eines wahren Gotteskultus redet und uns darum in ihren Bann zwingt. Lieblichste zartduftige Stimmungsbilder wechseln mit trefflich charakterisierender Kraftentfaltung, die vollendeten Wohlklang nirgends vermissen lässt. Die Baritonpartie (von Henri Albers rühmlich gesungen) bildet eine die Massenentfaltung prächtig ergänzende dankbare Aufgabe, und in die Stimmen des Agnus dei ist ein grösseres Violinsolo (Bram Eldering spielte es stilecht) sehr reizvoll verflochten. Das ganze stimmungsschöne Requiem trägt das Gepräge hoher Weihe. Fritz Steinbach schuf eine ganz prachtvolle Aufführung, die sicherlich den frühen Höhepunkt der Saison darstellt. Das begeisterte Auditorium brachte Giovanni Sgambati herzliche Ovationen dar.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Die Saison hat in diesem Jahre sehr früh begonnen. Selbst grössere Konzerte, wie das des Cäcilien-Vereins, in dem Teile aus Glucks „Iphigenie auf Tauris" aufgeführt wurden, und das erste Konzert der Königlichen Kapelle, fanden schon Anfang Oktober statt. In letzterem kam u. a. eine Symphonie des Dirigenten Johan Svendsen zur Aufführung; als Solisten wirkten Frau Wedekind und der junge Norweger Backer-Gröndahl (Klavier) mit. Frau Wedekind wurde sehr gefeiert, vermochte aber doch nicht tiefer zu interessieren. In Solistenkonzerten traten Karl Nissen und Leopold Godowsky, dieser zum erstenmal in Kopenhagen, auf. Er wurde glänzend aufgenommen, obwohl viele — und nicht mit Unrecht — Innigkeit und Tiefe in seinem äusserlich so brillanten Vortrag vermissten.

William Behrend

LEIPZIG: Mehrerer Konzerte von vorwiegend lokalem Interesse kann hier nur flüchtig gedacht werden: so eines durch Mitwirkung von Anna Hartung und Julius Klengel verschönten Herbstkonzertes des von Moritz Geidel geleiteten Männergesangvereins Concordia, das tüchtige Erstaufführungen von Hegars „Schlafwandel" und Mathieu Neumanns „Der Grenadier von Sedan" brachte, — so einer Aufführung des Mendelssohnschen „Elias" durch die Singakademie, bei der solistisch Anna Hartung, Adrienne von Kraus-Osborne, Heinrich Hormann und Dr. Felix von Kraus beteiligt waren, und anlässlich deren man mich wiederum durch Nichtübersendung von Karten ausgezeichnet hatte, — so des Herbstkonzertes, das der Lehrergesangverein unter Leitung von Hans Sitt und unter sehr erfreulicher Beteiligung der Dresdner Hofopernsängerin Magdalene Seebe und des Dresdner Violoncellisten Georg Wille abhielt und bei dem in wirksamster Weise W. de Haans „Das Meer" und die bedeutenden Chorballaden „Schwedenvisier" von W. Sturm und „Der Feuerreiter" von M. Neumann zur Erstaufführung gelangten, — und so schliesslich noch eines vom blinden Organisten Bernhard Pfannstiehl veranstalteten Orgelkonzertes, in dem die Meininger Sopranistin Hedwig Fleischbauer und der einheimische Harfenvirtuose Johannes Snoer mitwirkten. Zu den lokalen Angelegenheiten bemerken wir noch in Parenthese, dass mehrere Spielende und Singende, die sich hier mit eigenen Konzerten herauswagten, jeden Berechtigungsnachweis für ihr öffentliches Mittun in Kunstdingen schuldig geblieben sind,

so Luise Pfannenschmid und Richard Kaden, die gemeinsam auf Flügel und Geige Sonaten verarbeiteten, und so auch die Klavierspielerin Anita Burchhardt und die Duettsängerinnen Anny Schlüter und Marie Fuchs. Ein hübsches, wohlansprechendes Lieder- und Duettensingen bekam man von den Damen Käte Neugebauer-Ravoth und Lilly Hadenfeldt zu hören; erfolgreich trat Hans Buff-Giessen für Lieder der selbst am Flügel begleitenden Komponisten Gustav Gutheil, Stephan Krehl und Franz Mikorey ein, wobei denn zwei Krehlsche Lieder („Im Traum" aus op. 21 und „Die Kindlein wissens" aus op. 23) am unmittelbarsten wirkten und wiederholt werden mussten, und freundlich gestaltete sich das Wiederbegegnen mit dem ehedem hiesigen Operntenor Andreas Moers, der nunmehr in einem Konzerte der feinfühligen Pariser Violinvirtuosin Carlotta Stubenrauch als Liedersänger manchen Treffer machte. Joseph Loritz gelang es, Interesse für Gesänge des am Flügel begleitenden Münchener Komponisten A. Beer-Walbrunn wachzurufen, während Johanna Dietz, prächtig begleitet von Berthold Kellermann, mit ihrer reifen Vortragskunst der Lisztschen Lieder-Esoterik einen vollen Erfolg ersingen konnte. Willy Burmester beglückte neuerdings durch die vornehm-kammermusikalische Reserviertheit und Schönheit seines meisterhaften Spieles, der Pariser Pianist Auguste Pierret exzellierte nach lediglich wohlanständigen Reproduktionen der Beethovenschen A-dur Sonate op. 101 und der Schumannschen Phantasie mit einigen vortrefflichen Chopin-Vorträgen (f-moll Phantasie und h-moll Scherzo) und mit der virtuosen Vorführung eines modern französischen und spanischen Klavier-Tohuwabohus von Albeniz, Debussy und Ravel, demgegenüber Fauré's „Thême et Variations" und Chabrier's „Scherzo-Valse" schon halbwegs klassisch anmuteten, — und die Finnländerin Sigrid Sundgrén-Schnéevoigt stellte sich mit der temperamentvoll-virtuosen Ausführung mehrerer Stücke von Sibelius und von Liszt („Waldesrauschen" und „Pesther Karneval") als vielversprechende und allerdings noch einiger Ausreife und Vertiefung im Anschlag und in der Auffassung bedürftige Pianistin vor. Das mit Smetana's e-moll Quartett, dem Brahmsschen A-dur Klavierquartett (am Flügel Carl Friedberg) und Beethovens E-dur Quartett aus op. 59 neuerdings herzlich willkommen geheissene Böhmische Streichquartett konzertierte diesmal zwischen Debüts des Sevčik-Quartetts, das an Griegs op. 27, Beethovens op. 95 und dem mit dem tüchtigen jungen Pianisten Arthur Reinhold vorgeführten A-dur Klavierquintett von Dvořák sehr tüchtiges Können und viel grosszügiges Musiktemperament bekundete, und des Brüsseler Streichquartetts, das sich mit der klangschön-virtuosen Darlegung des D-dur Quartetts von César Franck und mit einer feinkünstlerischen Interpretation des Beethovenschen B-dur Quartetts aus op. 18 in vorzüglichster Weise einführte, bei der Wiedergabe des Es-dur Quintetts von Schumann aber unter der Mitwirkung einer im Ensemblespiel noch wenig erfahrenen jungen Pianistin zu leiden hatte. In einem Hauskonzerte des Bach-Vereins bekam man unter leider immer noch etwas zerfahrener Leitung Karl Straubes das in F-dur stehende erste Brandenburger-Konzert, das Violinkonzert in g-moll (Hugo Hamann), die c-moll Suite für Violoncello-solo (Julius Klengel) und das herrliche a-moll Konzert für Klavier, Flöte und Violine (Josef Pembaur, Maximilian Schwedler und Hugo Hamann) zu hören. Das zweite Philharmonische Konzert (Hans Winderstein) brachte durch Tonplastik und Bravour bedeutend wirkende Klaviervorträge Ferruccio Busoni's (E-dur Konzert von Beethoven und Liszt-Phantasieen über „Sommernachtstraum" und „Ruinen von Athen"), Mozarts g-moll Symphonie und als ganz unwirksame Novität Alfred Bruneau's theatralische, erfindungsarme symphonische Dichtung „La belle au bois dormant" (Dornröschen), während im vierten Gewandhauskonzert, das in schöne Reproduktionen des „Siegfried-Idylles" und des „Meistersinger-Vorspieles" ausklang, Arthur Nikisch mit der recht wohlgelungenen erstmaligen Aufführung von Mahlers c-moll Symphonie (Nr. 2) zwar keine Freude und keine Begeisterung, wohl aber starke Sensation hervorrief. Ein begeisterter Ausdeuter der Mahlerschen Symphonieen, der jüngst verstorbene Münchener Musikschriftsteller Hermann Teibler, hat seine panegyrische Auslegung mit den durchaus ernst gemeinten Worten beschlossen: „Wo die Kraft versagt, da siegt der Glaube", und diese Worte erlangten für mich beim zweimaligen Anhören der c-moll Symphonie geradezu ironische Bedeutsamkeit. Die wirklich schöpferische Kraft versagt bei Mahler eben allenthalben, und nur der verwunderliche Glaube an die Eigenständigkeit und an den Wert seiner nacherfundenen grossen und selbsterfundenen kleinen Tongedanken und an die Treffsicherheit seiner äusserlich bedeutenden Kompositionstechnik ermöglicht es ihm, Symphonieen von ungeheurer Länge und unauffindbarer Tiefe zu schreiben und damit gewisse Suggestionswirkungen auf das verblüffte Publikum auszuüben.

Arthur Smolian

LONDON: Henry Wood's Promenadenkonzerte haben erfolgreich, wie sie begannen, geendet. Seitdem sind wir in die eigentliche Konzertsaison getreten, und das Londoner Symphonie-Orchester hat teils unter Hans Richters, teils unter Wood's Leitung die neue Spielzeit mit gutem künstlerischen Gelingen eingeleitet. Richter bot diesmal mit dem „Meistersinger"-Vorspiel eine seiner besten und feinfühligsten Leistungen, auch die Pastoral-Symphonie kam in ungewöhnlich reizvoller Weise zur Geltung. Für das Brahmssche Klavierkonzert in d-moll war Fanny Davies gewonnen, die zurzeit wohl beliebteste britische Virtuosin. Dabei zeigte es sich, welche unmittelbare Wirkungen ein feinsinniger Dirigent auch auf den Klaviersolisten zu üben vermag. Denn Miss Davies überwand die ihr sonst eigne Schwerblütigkeit uud Abneigung gegen die Vertiefung in überraschender Weise. Man hat sie niemals vordem so spielen hören. — Das Benefizkonzert für Robert Newman, den verdienstvollen Geschäftsleiter der Queens-Hallkonzerte, gab ebenfalls erfreuliche Proben der Fortschritte dieses Tonkörpers im Zusammenspiel. Namentlich erwies sich das im „Karfreitagszauber" und in der fein phrasierten Darbietung des Vorspiels zum dritten Akt der

„Meistersinger". Von Solisten erwähnen wir den jungen Geiger Francis Macmillan, der mit dem Queens-Hallorchester das Brahmssche Konzert und Erlangers d-moll Konzert vortrug, das letztere eine Paradenummer von Fritz Kreisler. Von Klaviermeistern ist Godowsky eingekehrt, der in Bechstein-Hall seine prachtvolle Technik und seine ungemeine Vielseitigkeit wieder glänzend bewährte. Die kleinen Sächelchen von Rameau waren wahre Kabinettstücke, Schuberts „Wandererphantasie" und Chopin's h-moll Sonate hat der Künstler hier schon früher mit grossem Erfolge geboten. Neu waren einige Stückchen von Scriabine, einem russischen Komponisten, darunter namentlich ein für die linke Hand komponiertes Nocturne. Henselts vielmissbrauchte Etude „Si oiseau j'étais" klingt unter den Händen Godowsky's wie eine neue Offenbarung. Die modernen Klavierlöwen haben zu viel Hände, um die ganz auf die Detailarbeit gestellte Wirkung jener altväterischen Musikgattung zu sichern. Man nannte ja die Henselt-Methode in der Zeit, da sie aufkam, bezeichnenderweise „Klavierkriechen" statt Spielen. Heute kriecht keiner mehr, sondern rast mit dem Automobil. — Der Liederabend von Tilly Koenen, die sich hier sehr schnell einen grossen Namen gemacht hat, und Busoni's immer willkommenes Klavierspiel waren die jüngsten Ereignisse der Saison. A. R.

MANCHESTER: Die diesjährige Konzertzeit setzte vielversprechend ein. Bis jetzt hatten wir zwei Hallé-Konzerte unter Hans Richter, die uns Strauss' „Tod und Verklärung", Brahms' „St. Antonius Choral" und Beethovens „Siebente" brachten; im zweiten Konzert kam auch die „Domestica" zu Gehör. Alles wurde, wie immer unter Richter, herrlich gegeben. Busoni, der Mann mit den zwei Anschlägen, dem trocknen, harten, lauten, und dem wunderbaren piano, spielte Liszt Es-dur, und Prélude, Choral und Fuge von César Franck und als Zugabe Liszt's „Mazeppa." — Die Konzert-Vereinigung „Gentlemen's Concerts" hatte ihr erstes Orchester-Konzert unter Richter in dem Saale des Midland-Hotel. Parfum und Ballroilette herrschen hier, denn es ist der Abend der Manchester haute volée, und daher wird, dem Musikverständnis und der Toilette entsprechend, auch leichtere musikalische Kost gereicht. Joseph Haydn kommt zu Wort, Dvorak, Saint-Saëns; Grieg mit Liedern von Mrs. Wood gesungen (der Frau des Londoner Dirigenten), einer Russin, die aber alles Deutsch sang. — Einen ausgezeichneten Anfang nahmen die Schiller-Konzerte (Deutscher Klub) unter der verdienten Leitung des Cellisten Karl Fuchs. Die hochbegabte Sängerin Meta Diestel (Tübingen) sang mit ihrer eigentümlich goldglänzenden Altstimme und herrlichen Aussprache Schumanns „Frauenliebe" und Brahms-Lieder. — Theodor Spiering zwang mit der grossartigen Wiedergabe der spröden Schumannschen Geigen-Phantasie auch dem Widerstrebendsten höchste Anerkennung ab. — Leonard Borwick bot in entzückendem Spiel Bach, Couperin, Scarlatti und Chopin. — Das Brodsky-Quartett brachte: Novacek Es-dur und Schubert G-dur; ferner Klavier-Trio c-moll Beethoven. Ed. Sachs

MÜNCHEN: Statt Ende Oktober begannen die Konzerte schon in seinen allerersten Tagen, und seither ist nur ein ständiges Anwachsen zu spüren. Der Österreichisch-Ungarische Hilfsverein veranstaltete ein Orchesterkonzert, das uns die Bekanntschaft mit Gustav Mahlers sechster Symphonie vermittelte. Abgesehen von dem lauten, äusseren Erfolg durchläuft die Beurteilung auch hier alle Skalen von der kritiklosen Begeisterung bis zur Verurteilung in wenig parlamentarischen Ausdrücken. Beide Extreme sind, wie immer, im Unrecht. Man kann ebensowenig die stets wieder bewiesene eminente Kunst der Instrumentation und der kontrapunktischen Arbeit leugnen, als man die starke schöpferische Potenz, die sich in einzelnen Themen der drei ersten Sätze offenbart, übersehen kann. Aber anderseits stehen Mahlers Riesenformen und Riesenmittel dennoch entfernt in keinem Verhältnis zu dem Inhalt, den er ihnen zu geben vermag und der weit kleiner ist, als seine Einkleidung glauben machen möchte; zweitens gilt für Mahlers Instrumentation der alte Satz, dass einer gemeinhin desto weniger wirklich sagt und desto weniger überzeugt, je mehr er redet und je lauter er schreit, und endlich muss die Symphonie als absolute Musik, als die der Komponist sie angesehen wissen will, aufs bestimmteste abgelehnt werden. Im gleichen Konzert feierte die Kunst Tilly Koenens Triumphe, brachte Ernst von Dohnányi Liszts Es-dur Konzert vorzüglich zum Vortrag. — Am ersten Abend der diesjährigen Kaim-Konzerte trat als Solistin Stefi Geyer auf, eine ausgezeichnete Geigerin von prachtvoller Sicherheit der Technik. Im zweiten Konzert kam Dvořáks nicht sehr begeisternde musikalische Qualitäten aufweisende fünfte Symphonie „Aus der neuen Welt" zu ebenso guter Wiedergabe wie Richard Strauss' „Don Juan"; im dritten spielte Reisenauer mit pompöser Kraft und Technik Liszts A-dur Konzert, während dem Dirigenten, Georg Schnéevoigt, das sehr poetisch gegebene Vorspiel zum zweiten Akt von Schillings' „Ingwelde" und Bruckners dritte Symphonie (d-moll) wohlverdienten Beifall einbrachten. — Schon wegen ihres durch und durch künstlerischen Programms bemerkenswert sind die gleichfalls vom Kaim-Orchester ausgeführten, dieses Jahr unter Bernhard Stavenhagens Leitung stehenden Volks-Symphonie-Konzerte. Sie brachten bis jetzt einen Schumann-, einen Brahms-, einen Liszt- und einen Beethoven-Abend, von denen allen im allgemeinen nur sehr Gutes zu sagen ist; auch die mitwirkenden Solisten: Felix Berber und E. Heyde, der erste Geiger des Kaim-Orchesters, wie der Pianist Wolfgang Ruoff sind alles Lobes würdig. — Ein Orchesterkonzert gab auch Hans Pfitzner zusammen mit Ernst Kraus und dem Cellisten Heinrich Kiefer. Sie fanden alle drei jubelnden Beifall, ebenso wie Lilli Lehmann, die in einem Liederabend die grosse Schar ihrer hiesigen Verehrer wieder mit ihrer Gesangskunst entzückte. — Gehörte früher die Quartettmusik zu den nicht so ausgiebig gepflegten Gebieten, so haben wir ihrer heute Überfluss. Zu den altbekannten und stets freudig begrüssten, den „Brüsslern", den „Böhmen", den „Münchnern", traten zu Anfang der Saison zwei neue Quartette, das Ševčik-Quartett, das nach seinen bisherigen

Leistungen sehr Gutes erhoffen lässt, und eine neue Münchner Vereinigung, das „Ahner-Quartett". Der erste Abend, den die Künstler gaben, vermittelte, wenn auch das Zusammenspiel zu Anfang noch nicht völlig ausgeglichen war, genussreiche Eindrücke, und es ist ihnen das günstigste Prognostikon zu stellen. — Aus der unabsehbaren Reihe der Solistenabende kann nur das Bedeutendste herausgehoben werden. Dazu möchte ich vor allem die beiden Klavierabende des Stuttgarters Max Pauer zählen. Hors concours stehen Lamonds Darbietungen, desgleichen die des Violinvirtuosen Bronislaw Hubermann. Vorzügliches bot wieder der Geiger Georg Knauer, und einen recht erfreulichen Eindruck machte im ganzen das Spiel der jungen Edith von Voigtländer. Von Liederabenden sind zu erwähnen der von Else Widen, die mit besonderer Vertiefung Schumanns „Frauenliebe und Leben" sang, die Schubertabende von Helene Staegemann und Susanne Dessoir; ferner errangen wohlberechtigte Erfolge der Tenor Franz Bergen mit Liedern von Hugo Wolf, und Marie Henke mit Ernst Boehes Zyklus „Tiefe Schatten". Dr. Eduard Wahl

ROSARIO (Argentinien): Das Konzertleben des Jahres war arm, sehr arm. Auch nicht einen Zugvogel aus der Künstlerwelt wehte ein günstiger Wind zu uns herüber. Die einheimischen Musikbeflissenen brachten ein Konzert zustande, das wegen des umgehängten Mantels des Wohltätigkeitszweckes sich grösseren Anforderungen entzog. Es war auch einzig in seiner Art: „im Programm figurierten nicht weniger als 13 Komponisten, 8 Solisten, 2 Kapellmeister, 80 Mann Orchester (wovon 50 Bläser) und ein Flügel, an dem nichts anderes mehr Klang hatte, als der Name seines ehemaligen Schöpfers, Erard". — Bleibt der deutsche Gesangverein „Lyra". Der Unterzeichnete schloss seine Dirigententätigkeit an besagtem Verein mit den „Kreuzfahrern" von Gade. Das Ziel war für den kleinen Chor etwas kühn gesteckt. Aber mit dem grösseren Zweck wuchs auch das Interesse, und schnell war man zu den Schönheiten des Werkes durchgedrungen. Armida wurde mustergültig von Fr. Dr. Kunz gesungen, Alwin Schneider gab einen begeisternden Peter; dagegen wurde der mit Mühe und Not aufgetriebene Rinaldo im letzten Augenblicke krank, so dass zu einem schwachen Ersatz gegriffen werden musste. Als Solist wirkte in diesem Konzert Ernst Drangosch aus Buenos Aires, ein Schüler Ansorges, der uns Schumanns Carnaval fein deutete und die Rhapsodie No. 6 von Liszt meisterte. Hermann Kleslich

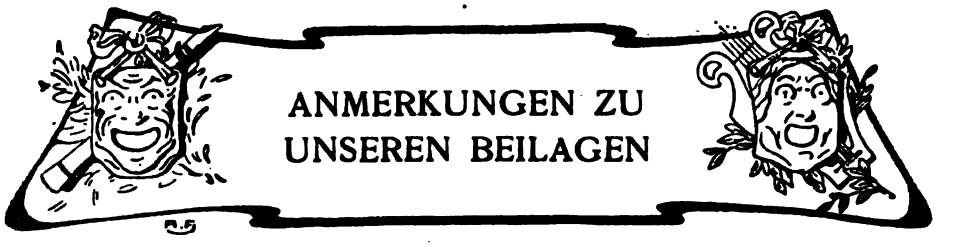
SCHWERIN: Im ersten Orchesterkonzerte unter Willibald Kählers Leitung spielte Henri Marteau nach Beethovens schwungvoll vorgetragener Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 das Violinkonzert unter grossem Beifall der Hörer. Mit seiner ersten Symphonie hatte der in den letzten Jahren etwas vernachlässigte Brahms' das Wort. Zum ersten Male in Schwerin brachte das Soloquartett des Orchesters Brahms sinniges, heiteres Quartett in B-dur, op. 67, ferner das anmutige Streichquartett Borodins in D-dur. Für die verhinderte Frau Metzger-Froitzheim trat die Hofopernsängerin Florence Wickham ein und zeigte in ihrem Vortrage wahre Auffassung und ein durch Schönheitssinn geleitetes starkes Gefühl. Kammersänger Karl Lang gewann in einem Theodor Streicher-Abend den eigenartigen Tondichtungen dieses Komponisten manche Freunde. Fr. Sothmann

SHANGHAI: Der letzte Winter brachte uns den Besuch eines sehr tüchtigen Geigers, Leopold Premyslav, der verschiedene eigene Konzerte mit grossem Erfolge gab; ebenso spielte ein russisches Quartett mit gutem Gelingen. Das Hauptinteresse nahmen jedoch die drei Konzerte des „Deutschen Konzertvereins" in Anspruch, die wirklich aussergewöhnlich Gutes boten. Da unsere Stadtkapelle ungenissbar ist, wurde die Kapelle des III. Seebataillons aus Tsingtau geholt, die unter der energischen Leitung ihres begabten Dirigenten O. K. Wille sich zu einem famosen Konzert-Orchester entwickelt hat. Sie kam mit sehr interessantem Programm. Unter anderem: Berlioz (Ouvertüre Benvenuto Cellini; Fest bei Capulet); Schumann (Manfred-Ouvertüre); Goldmark (Ländliche Hochzeit); Liszt (Tasso); d'Albert (Kain). Ausserdem, um auch hier nicht ganz ohne Mozart-Feier gewesen zu sein, wurde sein herrliches Jagd-Quartett in B-dur gespielt. Instrumentalsolisten waren Daisy Grove (Klavier), die das g-moll Konzert von Saint-Saëns hervorragend schön spielte, ferner die anmutige Geigerin Anna Schäfer aus Frankfurt a. M. und Leopold Premyslav. Der Gesang war vertreten durch den „Deutschen Damenchor" (Leiterin: Frau Cl. Gerecke), Frau Peters, Miss Ward, James Ellinger und Monsieur Hendy. Das war ein Reichtum an geschulten Kräften, wie wir ihn noch nie gehabt haben. Möge uns die nächste „Saison" auch damit segnen!

Cl. Engelmann-Gerecke

WIEN: Liederabende, nichts als Liederabende! Lilli Lehmann eröffnete den Zug. Sie hat diesmal Robert Franz protegiert, Franz den Halbvergessenen, dem durch keinen Verein Überschätzung statutarisch gesichert war. Die erlesene Kunst der Lehmann ist in Wien auf der Bühne wie im Konzertsaal der Wirkung sicher. Allerdings: die Stimme beginnt zur Untreue zu neigen, man hört den Atem schwerer gehen, und die bewusste Art der Künstlerin, jedes kleine Lied wie eine Offenbarung zu reichen, wirkt zuweilen erkältend. Aber nach ihr diese Flut von Konzertgesang! Immer entschlossener bemächtigt sich die singende Halbfertigkeit des Podiums. Der Kritik bleibt nur die Waffe, standhaft die Druckerschwärze zu verweigern. — Ein Wort über einen sechzigsten Geburtstag: den Ignaz Brülls, des Komponisten der Oper: „Das goldene Kreuz". Diese Worte hinschreiben, heisst schon an das eigentümliche Schicksal dieses Wiener Musikers rühren. Er ist der Mann eines grossen Erfolges geblieben, hatte fortan an diesem goldnen Kreuz zu tragen. Nun aber erinnert man sich denn doch, dass es nichts Geringes ist, eine lebensfähige Spieloper geschrieben zu haben. Brüll, eine schlichtempfindende, fast naive musikalische Natur, hat in diesen Tagen vielfache Beweise von Sympathie erhalten; sie drangen, vielleicht den Künstler frisch anregend, in die Sphäre stiller Zurückgezogenheit, in die sich der bescheidene, vornehme Mensch eingesponnen hat. Dr. Julius Korngold

Zurückgestellt für die nächsten Hefte wurden folgende Berichte: Aachen, Basel, Brüssel, Budapest, Dortmund, Essen, Genf, Haag, St. Petersburg, Stuttgart, Weimar (Konzert).



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir freuen uns, mit einem sehr seltenen Jugendbildnis Mozarts die Beilagenreihe eröffnen zu können. Das Original des Zoffany'schen Gemäldes, das sich in englischem Privatbesitz befindet und auch von Nissen in seiner Biographie erwähnt wird, stellt das Wunderkind in seinem achten Lebensjahre dar; das Gemälde wurde 1764 gefertigt, wie aus einer Aufschrift auf dem Blatt hervorgeht, das vor dem jungen Künstler auf dem Tische liegt. Der Dargestellte selbst, bei dem die grossen blauen Augen auffallen, trägt ein Nachtigallennest in der Hand. Übrigens ist die Urheberschaft Zoffany's nicht vollkommen sicher.

Das folgende Blatt illustriert eine Episode aus der Kunstreise, die der Meister im Jahre 1789 nach Leipzig und Berlin unternahm. Am 19. Mai wurde im dortigen Hoftheater die „Entführung" gegeben. „Er ging ins Theater, stellte sich nahe ans Orchester und erregte durch mancherlei halblaute Bemerkungen die Aufmerksamkeit seiner Umgebung. Als in der Arie des Pedrillo bei der Stelle ‚nur ein feiger Tropf verzaget' die zweite Violine dis statt d spielte, rief er laut: ‚verflucht, wollt ihr d greifen!' Alles sah sich erstaunt um, und nun erkannte man ihn im Orchester." (O. Jahn, II, 479.)

Das Bildnis des jüngst verstorbenen bedeutenden russischen Kunst- und Musikkritikers Wladimir Stassow gehört zum Artikel Oscars von Riesemann.

Das Porträt von Antonio Stradivari († 18. Dezember 1736) ist dem gross angelegten Werke von Hill „Antonio Stradivari, his life and work" entnommen. Der Herausgeber des Werkes erwarb in Paris eine Photographie dieses Porträts und wandte sich behufs näherer authentischer Feststellung an den jetzt verstorbenen Signor Giacomo Stradivari, der ihm mitteilte, dass er ein im Besitz seiner Familie befindliches altes Porträt von Stradivari Mr. J. B. Vuillaume in Paris zum Geschenk gemacht habe, und die betr. Photographie von diesem Porträt genommen sei. Zum weiteren Beweise für die Echtheit des Porträts sandte er eine kleine Banknote im Werte von 50 Centesimi mit einem daraufgedruckten Bildnis von Stradivari, die seinerzeit von einer Bank in Cremona ausgegeben worden war. Trotz dieser Angaben eines direkten Nachkommen des Meisters wurde die Echtheit des Porträts vielfach angezweifelt, und es lassen sich weitere authentische Beweise nicht erbringen, um so mehr über die äussere Erscheinung von Stradivari auf uns nur eine einzige kurze Beschreibung seiner Persönlichkeit von Polledro überkommen ist, die folgendermassen lautet: „Er war eine schlanke, dünne Erscheinung, die man fast nur im Arbeitsrock sah, den er nur selten ablegte, da er immer bei der Arbeit war."

Dem Andenken des am 13. Dezember 1896 in Sondershausen verstorbenen ausgezeichneten Musikhistorikers Joseph W. von Wasielewski dient das folgende Blatt, dessen Vorlage wir der Freundlichkeit Dr. Waldemars von Wasielewski, eines Sohnes des besonders um die Biographie Robert Schumanns und um die Geschichte der Violine und der Instrumentalmusik hochverdienten Forschers verdanken.

Aus Anlass des 100. Geburtstages (6. Dezember) des berühmten französischen Tenors Gilbert Louis Duprez, der 1836—1855 der Grossen Oper in Paris angehörte und sich auch als Gesangspädagoge eines grossen Ansehens zu erfreuen hatte, bringen wir sein Porträt nach einem seltenen alten Stich von Brandt.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

DER ACHTJÄHRIGE MOZART
Nach dem Original von Zoffany
radiert von Ch. Schütz

MOZART IM KÖNIGLICHEN THEATER ZU BERLIN
während der Aufführung seiner „Entführung aus dem Serail" am 19. Mai 1789

WLADIMIR STASSOW
† 23. Oktober 1906

ANTONIO STRADIVARI
† 18. Dezember 1736

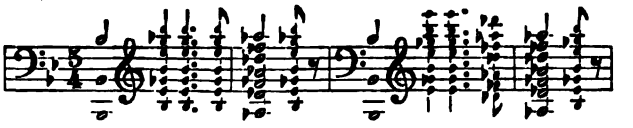
VI. 5

JOSEPH W. VON WASIELEWSKI
† 13. Dezember 1896

UNIV. OF

GILBERT LOUIS DUPREZ
* 6. Dezember 1806

DIE MUSIK



Max Schillings: Moloch (Symbol für den Todeshain)

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 6

Zweites Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

INHALT

Ernst Otto Nodnagel
Max Schillings

Felix Weingartner
Nochmals die „Laien-Partitur"

Dr. Karl Grunsky
Die erste Wolf-Biographie

Offene Antwort an Hans Richter

Letztes Wort Hans Richters

Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Betrachten wir die üppige Blüteperiode unseres zeitgenössischen Tonschaffens, so kann sich fast unsere Hoffnung neu beleben, Wagners Schaffen, Kämpfen, Dulden möchte für die Zukunft doch nicht verloren sein, die Kultursaat, die er ausgestreut, möchte doch dereinst noch unseren Enkeln in die Scheunen wachsen.

Freilich fehlt es nicht an Stimmen, die die üppige Blütenpracht unserer heutigen Tonkunst leugnen, oder die da sagen, es sei Treibhauswuchs. Ja, es ist sogar in weiten Kreisen geradezu eine fable convenue, unsere Zeit sei musikalisch steril. Glücklicherweise irren diese Schwarzseher: unsere Zeit ist nicht allein reich an wertvoller musikalischer Produktion, sie ist daran sogar relativ reicher als die klassische Zeit. Nur der grundsätzliche laudator temporis acti kann diese Tatsache in Abrede zu stellen suchen; sie ist unbestreitbar — und sie ist natürlich. Denn bei der allgemeinen Hebung des Spiegels unserer kulturellen und sozialen Verhältnisse seit hundert Jahren ist naturgemäss einem höheren Prozentsatz der entstehenden musikalischen Begabungen der geistige Nährboden, Licht und Luft und die Möglichkeit einer ungehinderten Entfaltung gegeben. Zu dem geistigen Nährboden gehört aber auch der so bedeutend angewachsene Hort musikalischer Meisterwerke und gehört der Musikerstand selbst. Dass somit auch dessen soziale Hebung zur reicheren Befruchtung der vorhandenen Schaffenskraft beiträgt, das leuchtet ohne weiteres ein.

Die Leugner unserer gegenwärtigen musikalischen Blüte — die doch fast eine Wucherblume ist — lieben es, unsere Tondichter als Epigonen hinzustellen, die von Wagners Riesengrösse erdrückt werden. Nachahmer nennt man sie geradezu, und bei jedem „Neutöner", bei jedem Talent, das sich an die Öffentlichkeit wagt, suchen die zahllosen Beckmesser nicht etwa nach Neuem, sondern vielmehr nach Altem. Vom psychologischen Standpunkt aus ist das ja verständlich: die Begriffsstützigen suchen nach Apperzeptionstützen, um überhaupt zur geistigen Aufnahme des Neuen fähig zu werden. Der stumpfe Blick vermag nur Ähnlichkeiten zu sehen,

wo das scharfe Auge Unterschiede wahrnimmt. Darum bieten auch die Beckmesser stets von neuem das Schauspiel jämmerlichen Unverständnisses, denn verstehen heisst differenzieren.

Wenn man genau zusieht, sind die Ähnlichkeiten unserer Modernen untereinander und mit Wagner nicht grösser, als die der Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn untereinander und mit Mozart oder mit Haydn.

Ist nicht eines der höchsten Verdienste, die Wagner sich um die Geschichte der Tonkunst erworben hat, die Emanzipation des künstlerischen Individuums? Und ist diese Befreiung, freie Entfaltung der persönlichen Eigenart nicht gerade das Bedeutsame, Neue, Kennzeichnende der Epoche, in der wir jetzt stehen?

Die umfassenderen neuen Kunstgesetze schnüren den Künstler nicht mehr, wie vordem die graue Theorie, in die spanischen Stiefel enger Schulregeln, sondern gewähren ihm ungeahnt reiche Möglichkeit individueller Gestaltung. An Stelle gewisser, sich immer wiederholender formaler Grundtypen ist eine Mannigfaltigkeit individuell bedingter, durchgeistigter, neuer Formgebilde getreten. Gleich Sternennebeln scheint diese Fülle dem kurzsichtigen Auge ein buntes anarchisches Gewirr zu bilden. Indes der Blick, der scharf genug ist, auch Gegenwart und Zukunft historisch zu betrachten, vermag in der Menge der Verschiedenheiten deutlich und klar die ordnenden Prinzipien, die Gesetze zu erkennen. Es sind die stilistischen Grundsätze, die Richard Wagner aufgestellt hat. Aber keiner der jungen Künstler ahmt ihn sklavisch nach, kaum einer wendet diese Stilgesetze auch nur mit bewusster Absicht an. Allein in jeder der verschiedenen Individualitäten erfahren die Grundsätze andere und neue Strahlenbrechungen, und gerade die Anwendung gleicher Stilgrundsätze durch verschiedengeartete Persönlichkeiten ergibt jedesmal einen neuen, durchaus persönlichen Stil, dessen Bestes und Eigenstes gerade das Individuelle, das Unnachahmliche ist. Das alte Wort: „Si duo faciunt idem, non est idem“ findet in diesem Zusammenhang eine neue Bestätigung.

Welche Fülle heterogener Erscheinungen erkennt nicht schon der oberflächlichste Blick in unsere musikalische Umwelt! Man vergleiche von unseren Tondramatikern nur einmal Strauss, Pfitzner, Hugo Wolf, Arnold Mendelssohn, Thuille, Blech, Humperdinck, oder auf symphonischem Gebiete Mahler, Nicodé, Strauss, auf dem der Chorkomposition etwa Berneker, Wolf und Strauss, in der Lyrik Wolf, Arnold Mendelssohn, Mahler, Pfitzner, Strauss, Stolzenberg, Fried, Ansorge. Es ist keiner unter den Genannten, dem nicht schon irgend einmal Wagnernachahmung vorgeworfen worden wäre, den man nicht schon unter die Epigonen gerechnet hätte. In der Geschichte gibt es eben nichts Unbedingtes und Absolutes. Alle Genannten sind selbstverständlich in Wirklichkeit unabhängig von

Wagner im Erfinden und Gestalten; dagegen sind sie natürlich ebensowohl historisch bedingt durch Richard Wagner, wie dieser durch Beethoven, Beethoven durch Haydn. Und wie ohne Haydn Beethoven unmöglich zu denken wäre, so wäre jene ganze neue, so reich differenzierte Entwicklung undenkbar ohne die Lebensarbeit Wagners als historische Voraussetzung. Solchermassen befruchtete Wagner die künstlerische Individualität und das Schaffen auf allen Gebieten der Tonkunst.

Eine der am stärksten ausgeprägten unter diesen Musiker-Individualitäten ist der noch im vierten Lebensjahrzehnt stehende Rheinländer Max Schillings, dem schon sein künstlerischer Erstling, das Tondrama „Ingwelde", durch Erfindungreichtum und souveräne Meisterung alles Technischen, also durch eine geradezu erstaunliche Reife, dabei durch ungewöhnliche Stilreinheit einen der vornehmsten Plätze in unserem zeitgenössischen Musikleben gesichert hat. Auch Max Schillings sucht man noch heute vielfach als Wagner-Nachahmer zu charakterisieren; und er hat doch nichts getan, als dieselben Formprinzipien zur Anwendung gebracht. Natürlich hat er aber die überkommene formale Methode individuell angewandt, und die so geschaffenen Formgebilde atmen durchaus seinen eignen Geist, sind durchaus eigenartiger Persönlichkeitausdruck, oder mit anderen Worten: Schillings kopiert nicht einen anderen Stil, sondern er hat vielmehr seinen völlig ihm eigenen Stil, eine künstlerische Ausdruckweise, die seinen Stil von jedem anderen unterscheidet. Man kann seinen Stil ebenso sicher erkennen wie den eines Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Cherubini, Berlioz, Liszt, Mahler.

Suchen wir uns nun Rechenschaft darüber zu geben, worin Wesen und Eigenart seines Stiles liegen, so brauchen wir uns bei Schillings weniger als bei manchem anderen Künstler mit dem „gewissen Etwas" dem „undefinierbaren je ne sais quoi" zu behelfen, in dem sich physiognomische oder stilistische Verschiedenheiten dem Bewusstsein und der begrifflichen Bestimmung mehr oder weniger zu entziehen pflegen. Vielmehr lassen sich die Kriterien dieses Stils mit ziemlicher Deutlichkeit umschreiben und kennzeichnen.

So kennzeichnet den individuellen Charakter seiner Melodik sein Sinn für die grosse gesangliche Linie, den wenige Zeitgenossen in gleichem Masse wie er besitzen. Nach einem Wort Wagners (in „Über die Bestimmung der Oper") haben wir „als die Form der Musik zweifellos die Melodie zu verstehen". Daraus ergibt sich, dass bei Schillings die grosszügige Melodik auch zur gross angelegten Form, zu einem bedeutenden symphonischen Zuschnitt führt. In der Tat ist denn auch Schillings der geborene Pathetiker. Ihre besondere Note erhält die Melodik des Tondichters durch einen Wesenszug seiner Persönlichkeit, der auch sein ganzes

künstlerisches Schaffen unverkennbar beeinflusst: Max Schillings ist jeder Zoll ein Aristokrat, und in jedem Wort, wie in jedem Takt gibt sich das kund. Auch seine Musik ist vornehm, bis zur Exklusivität. Bei nur oberflächlicher Kenntnis könnte man seine Melodik für kalt halten; hat man sich jedoch in seinen Stil eingelebt und besitzt man Ohren für seine Persönlichkeit, so wird man auch die Warmblütigkeit und edle Schönheit dieser Tonsprache erkennen. Freilich muss man zuvor eine gewisse Sprödigkeit der Ausdruckweise überwunden haben. Auf die Melodik von Schillings passt jenes schöne Wort, das Schumann über Berlioz und seine Melodieen gesagt: „Freilich darf man sie nicht mit dem Ohre allein hören; sie werden unverstanden an denen vorübergehen, die sie nicht recht von innen heraus nachzusingen wissen, d. h. nicht mit halber Stimme, sondern mit voller Brust — und dann werden sie einen Sinn annehmen, dessen Bedeutung sich immer tiefer zu gründen scheint, je öfter man sie wiederholt." „Nur denke man dabei nicht an italienische, die man schon weiss, ehe sie anfängt." Die Noblesse der melodischen Diktion gibt sich bei Schillings auch in dem Charakter der melodischen Tonschritte zu erkennen. Nie wird man darin einer alltäglichen Wendung begegnen, von Trivialitäten ganz zu schweigen; stets ist es eine feingewählte Ausdruckweise. Einer volkstümlichen Wirkung ist diese Vornehmheit natürlich nicht förderlich, wie sie überhaupt eine oberflächliche Beschäftigung mit seiner Musik ziemlich ausschliesst. Nur bei intimer Hingabe entschleiert diese Melodik ihre edlen Züge, und erst dann wird man der prachtvollen Sanglichkeit dieser scheinbar spröden und reizlosen Tonfolgen inne werden und damit die melodischen Linien und Einheiten ganz erfassen.

Auch die Harmonik stellt in den Schöpfungen von Schillings höhere Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit des Hörers, als sie selbst bei kühnen „Modernen" die Regel ist, denn seine harmonischen Eigentümlichkeiten beruhen nicht auf Willkür und Dreistigkeit, wie vieles, was sich heute als „modern" ausgibt und nur Snobismus oder posierter Sansculottismus ist. Eine charakteristische Eigentümlichkeit seiner Harmonik ist die reiche Verwendung von Wechselnoten, die oft in mehreren Stimmen gleichzeitig eintreten, bei der Polyphonie seiner Schreibweise aber natürlich zu verschiedener Zeit weiterschreiten. Das Ergebnis dieses technischen Mittels ist ein beständiges Fliessen der Melodik in allen Stimmen, somit auch ein reicher Wechsel der Harmonie unter starker Neigung zu alterierten Akkorden.

Aus dem eben besprochenen entwickelt sich mehr und mehr noch ein zweites Stilmerkmal. Ich glaube es am treffendsten zu bezeichnen, wenn ich es als absoluten Gebrauch der Wechselnote oder als „enthymematische" Harmonieverbindung zu charakterisieren versuche. Unter

„Enthymem" versteht die Logik ein verkürztes oder verstecktes Schlussverfahren, bei dem ein Glied im Sinne (ἐν θυμῷ) behalten wird. Die Wechselnote strebt nach dem Ton, den sie verdrängt hat und macht ihn als „Auflösung" zum logischen Bedürfnis; ebenso bindet die Alteration eines Akkordintervalls den Akkord an eine bestimmte Fortschreitung. In der harmonischen Ausdruckweise, die sich in Schillings' neuerem Schaffen entwickelt hat, tritt die Erfüllung des beim Hörer geweckten Auflösungbedürfnisses nicht mehr ausdrücklich und wirklich ein; vielmehr behält der Tondichter die Auflösung im Sinn und zwingt so den Hörer, seinerseits den logisch notwendigen Ton (ebenfalls im Sinn) hinzuzudenken, zu ergänzen. Darin liegt ein weitestgehender Verzicht auf schon oft Dagewesenes. Der Komponist betrachtet als überflüssig, Selbstverständliches ausdrücklich auszusprechen, und übt, indem er so den Hörer zur Mitarbeit, also zu viel intensiverer Teilnahme an der Entwicklung des Kunstwerkes nötigt, einen ganz eigenartigen Reiz auf ihn aus.

Zum Teil wurzelt die Fremdartigkeit seiner Melodik und Harmonik auch in seiner Vertrautheit mit den alten Tongeschlechtern, den sog. „Kirchentonarten", in denen sein melodisches Empfinden offenbar sich sehr heimisch fühlt. So zeigen beispielsweise die vier Themen, die dem grossartig angelegten, monumental durchgeführten Symphonischen Prolog zum „König Ödipus des Sophokles" den Grundstoff bilden, den düsteren herben Charakter des dorischen Tongeschlechtes in scharfer Ausprägung, ja das den Chor der Tragödie symbolisierende Thema ist dadurch merkwürdig, dass es keinen einzigen Halbtonschritt enthält. Es ist klar, dass Schillings durch seine Vorliebe für solche ungewöhnlicheren Ausdrucksmittel es dem Hörer einigermassen mühsam macht, mit den Schönheiten seines Stiles vertraut zu werden, sich in seine Werke einzuleben, die zu hören ja ohnehin heute noch die Gelegenheiten recht selten sind. Wie reich sich aber die Mühe lohnt, diese Schwierigkeiten zu überwinden, das zeigt die warme Liebe, die alle diejenigen für die Musik von Schillings hegen, die in ihren innersten Kern eingedrungen sind.

Ein hübsches Wort aus dem „Pfeifertag" ist wie auf das künstlerische Schicksal des Tondichters selbst geprägt. Herzland erhält dort auf ihr tröstendes Sprichwort „Gutes bricht von selbst sich Bahn" von ihrem Bruder Ruhmland die sentenziöse Antwort: „Schlechtes kommt stets früher dran". Die musikalische Fachwelt war wohl nicht oft so einig in der bewundernden Anerkennung und persönlichen Verehrung eines ihrer jüngeren Meister, wie sie es seit Jahren über Max Schillings ist. Allein im grossen Publikum haben seine Schöpfungen noch nicht festen Fuss zu fassen vermocht. Der grosse Erfolg, den die wundervolle Melodramenpartitur zu Wildenbruchs „Hexenlied" allenthalben gefunden hat, beruht sicherlich auch

nicht in erster Linie auf liebevollem Verstehen dieser ergreifenden Musik, sondern mehr auf dem Zufall, dass Ernst Ritter von Possart es war, der das Werk durch die Konzertsäle führte, dann aber wohl auch zum Teil auf ihrer — melodramatischen Wirkung. Sehr charakteristisch scheint mir eine Äusserung aus dem Publikum zu sein, die ich bei einer Mainzer Aufführung des „Ödipus"-Prologes aufschnappte. Eine Dame konnte kaum den Schluss des ehernen Tonbildes abwarten, um ihrer Begleiterin die Vermutung kundzutun: „Da hat er sich gewiss etwas dabei gedacht!" So mag es manchem ergehen, und nach dem eben unternommenen Versuch, die stilistischen Eigentümlichkeiten Schillingsscher Kunst bestimmt zu umschreiben, ist es wohl zu begreifen, wenn das grosse Publikum gegenüber den fremdartigen Reizen dieser Musik noch unempfänglich und teilnahmlos verharrt. Vermeidet doch der Tondichter alles, was sein Schaffen dem Hörer näher bringen könnte. Etwas herb Jungfräuliches haftet so an seiner Kunst, das das Publikum wohl zum Aufmerken zwingt und den Hörer ahnen lässt, dass hier etwas Echtes und Eigenwüchsiges vorliegt. Aber es buhlt nicht um den Beifall, es muss umworben, erobert sein, um seine edlen Reize preiszugeben. Es beweist seinen dauernden Wert dadurch, dass man diese Musik, durch die man sich anfangs wohl gar abgestossen fühlen mag, um so lieber gewinnt, je näher und inniger man sie kennen lernt.

Die früheste Schöpfung, die wir von Schillings besitzen, ist wohl sein jüngst erst (bei N. Simrock, Berlin) erschienenes Streichquartett in e-moll. Es trägt keine Opus-Nummer, nur den Vermerk: „komponiert 1887, revidiert 1906", entstammt also dem 19. Lebensjahre des Tondichters. Die merkwürdige Stilreife dieses Jugendwerkes wurde anlässlich der ersten Aufführung in Berlin (20. Oktober d. J.) merkwürdigerweise von mancher Seite als Revisionergebnis aufgefasst. Ich halte nicht für wahrscheinlich, dass die Durchsicht irgendeinen wesentlichen Zug dem Werke eingefügt habe, geschweige denn durchgreifende Um- und Neugestaltungen im Gefolge gehabt haben sollte. Schillings wurde zur Veröffentlichung des schönen Werkes gedrängt, liess sie „sich abringen"; in solchem Falle sieht man wohl ein Werk auf seine Korrektheit durch, aber nur daraufhin, ob man mit seinem Namen dafür einstehen darf. Doch neu organisieren kann man es nicht nachträglich. Man bringt nicht in ein längst abgeschlossener Entwicklungperiode angehöriges Werk Zutaten aus der Reifezeit, man ist durch das Beispiel des „Pariser Tannhäuser" gewarnt. Jedenfalls ist das Quartett von einer staunenswerten Einheitlichkeit und Geschlossenheit, sowohl in Technik und Gestaltung, wie auch stilistisch. Der Satz, mit dem Schillings es mir übersandte, ist also sicherlich buchstäblich zu nehmen: „Es ist echt, wie ich damals war". Aber es erweist sich auch schon als echter Schillings; wie man im Bildnis des Jünglings die Züge des

gereiften Mannes klar und deutlich zu erkennen vermag, so zeigen sich auch hier schon alle Züge des Komponisten der „Ingwelde" im Charakter der Erfindung, in der sicheren klaren Gestaltung, in der Harmonik und in der reichen flüssigen Polyphonie.

Die getragene Einleitung, deren Thema in der Coda des Finales in Verbindung mit anderen wieder erscheint, nimmt bereits durch ihren edlen, melodischen Ausdruck in allen vier Instrumenten gefangen. In ihren letzten Takten steigt die Bratsche mit dem Thema über die Geigen hinauf. Die Exposition des Hauptsatzes baut seine vier Themen ziemlich breit auf. Das klagende Hauptthema wird in origineller Weise nach einigen Sekundolen-Akkordschlägen mit einem unerwarteten Ganzschluss gegen eine energisch rhythmisierte, in scharfen Dissonanzen imitierende Übergangsgruppe abgesetzt. Der empfindungwarme, melodisch überströmende langsame Satz stellt einer ruhigen C-dur Kantilene einen Seitensatz mit rhythmisch reichem, belebtem Thema gegenüber. Die Mitte des Satzes bildet ein in Stimmungcharakter, Takt und Instrumentation (Dämpfer) deutlich sich abhebendes Stimmungbild, ein ergreifender Zwiegesang von Bratsche und Violoncello, denen später die Geige selbständig gegenüber tritt. Harmonisch wirkt dieser Satz durch die schönen Ausweichungen seiner Steigerung reizvoll. In dem rhythmisch kapriziösen, sehr geistreich imitatorisch gearbeiteten Scherzo bildet das Trio in $^{3}/_{2}$-Takt, dem das Violoncello pizzicato einen Kontrapunkt in $^{9}/_{4}$-Takt beigesellt, einen Abschnitt von aparter Schönheit. In dem feurigen Finale sind besonders die Durchführungstellen wirksam, in denen das leidenschaftliche Hauptthema sich zu wuchtigen, vollgriffigen Akkorden zusammenrafft. In der Coda erscheinen ausser dem Einleitungthema des ersten Satzes auch die Hauptthemen aus dem langsamen Satz und dem Scherzo wieder, und unmittelbar vor Schluss erscheint noch das Finalthema in äusserster rhythmischer Verkleinerung imitatorisch. Wenn man dieses Jugendwerk etwa mit denen aus der Frühzeit von Richard Strauss vergleicht, so wird man es jenen an Frühreife der Technik zweifellos ebenbürtig an die Seite stellen müssen, gleichzeitig aber auch die Wahrnehmung machen, dass Schillings bereits deutlichere Spuren seiner Eigenart zeigt und sich an kein Vorbild erkennbar anschliesst, zu einer Zeit, da Strauss noch im rein Formalistischen stak und deutlich den Einfluss des Brahmsschen Stils verriet.

Noch unverkennbarer er selbst ist Schillings in dem vornehmen und warm empfundenen Gesangstück, das er als opus 1 erst vor wenigen Jahren mit der Mehrzahl seiner Gesangkompositionen zusammen herausgegeben hat. Den Text bildet Heines „Abenddämmerung", das stimmungvolle zweite Gedicht des ersten „Nordsee"-Zyklus. Es war eine glückliche Eingebung, der Klavierbegleitung eine obligate Geige zuzugesellen. So gelingen

dem Komponisten durch die innige Verschmelzung des Soloinstrumentes mit der Singstimme wunderschöne Klangwirkungen. Die harmonisch reiche und eigenartige Begleitung lässt beide Instrumente in ihrer natürlichen Art zur Geltung kommen, so dass sie im Kolorit sehr lebhaft und prächtig wirkt und von der Neigung des Tondichters zu lebendiger Polyphonie ein sehr glückliches Beispiel gewährt. Die Singstimme verschmilzt fliessende Melodik und ausdrucksvolle, selbstverständlich auch logisch korrekte (ja, wenn's doch nur erst selbstverständlich wäre für unsere Tonlyriker!!) Behandlung der Prosodie zu einem schönen vorbildlichen Beispiel lyrischen Rezitativstils.

Bevor ich dem weiteren lyrischen Schaffen des Komponisten mich zuwende, sei mir eine kleine Abschweifung zur Rechtfertigung dieser vor elf Jahren von mir eingeführten Bezeichnung gestattet. „Lyrisches Rezitativ" — in dieser Formel scheint mir das stilistisch Wesentliche des auf Wagnerschem Boden entsprossenen „Liedes" ausgedrückt, ausgedrückt, dass der Rezitativstil — selbstverständlich in der Entwicklungphase, in die Wagner ihn geleitet — auf lyrische Kunstzwecke angewandt ist. Darin spricht sich vor allem der Grundsatz aus, dass der lyrische Tondichter nicht mehr von dem musikalischen Gedanken ausgeht, der vielleicht schon existierte, bevor der Komponist noch den „Text" kannte, so dass nachher vielleicht allerlei Textveränderungen vorgenommen werden müssen, Wortumstellungen oder gar Änderungen des Wortlautes, nur um des melodischen — Vorurteils willen. Für den modernen Lyriker bildet vielmehr das Gedicht den Ausgangspunkt und liefert ihm durch seinen wahrhaftigen Rhythmus — mehr oder weniger vielleicht auch einmal durch den Tonfall — die musikalischen Grundgedanken, bei deren gesangmelodischer Ausführung dann aber natürlich stets die deklamatorische Wahrhaftigkeit der massgebende Gesichtspunkt bleibt.

In der unheilvollen, mit den Begriffen geistreich jonglierenden Broschüre „Vom Musikalisch-Schönen" nennt Hanslick das Rezitativ die Form, „die am unmittelbarsten und bis auf den Akzent des einzelnen Wortes sich dem deklamatorischen Ausdruck anschmiegt, nicht mehr anstrebend, als einen getreuen Abguss bestimmter, meist rasch wechselnder Gemütszustände" und charakterisiert die ästhetische Natur des Rezitatives damit sehr fein und treffend. Wenn er dann aber im Rezitativ als wahrer Verkörperung der „modernen Lehre" uns die höchste vollkommenste Musik sehen lässt, so wäre allerdings als Verbesserung wohl vorzuschlagen: das Rezitativ ist die vollkommenste Form der Vokalmusik. Nach dieser redaktionellen Änderung wäre aber dem federgewandten Musik-Thersites zweifellos zuzugestehen gewesen, dass er auch in der modernen Musik überraschend gut das Gesetzmässige zu abstrahieren verstände. Doch leider sah der

boshafte Raisonneur vor lauter Logik die Tatsachen nicht, er argumentiert nämlich weiter: „In der Tat sinkt die Musik im Rezitativ ganz zur Dienerin herab und verliert ihre selbständige Bedeutung." Und darin sieht er einen Beweis, „dass der Ausdruck bestimmter Seelenvorgänge mit der Aufgabe der Musik nicht kongruiert, sondern in letzter Konsequenz derselben entgegensteht." Wenn er weiter auffordert: „Man spiele ein längeres Rezitativ mit Hinweglassung der Worte und frage dann nach seinem musikalischen Wert und Bedeuten", so habe ich nichts dagegen einzuwenden, ja, ich gebe sogar zu, dass, wie Hanslick weiter verlangt, „jede Musik diese Probe aushalten müsse, wenn wir ihr allein die hervorgebrachte Wirkung zuschreiben sollen." Freilich ist nebenbei zu bemerken, dass Hanslicks letzte Voraussetzung falsch ist, dass wir niemals in der Vokalmusik die hervorgebrachte künstlerische Wirkung allein der Musik zuschreiben sollen, sondern unter allen Umständen der Verbindung der Musik mit dem Dichterwort und dass ferner Wagners Musik dramatische ist, in der also auch nicht durch das Wort, sondern durch den dramatischen Zusammenhang die Wirkung beabsichtigt ist. Wenn jedoch wirklich jede Musik die Hanslicksche Probe aushalten müsste, und keines der klassischen Rezitative vermöchte das, so wäre damit durchaus noch nichts gegen das ästhetische Prinzip des Rezitativs bewiesen. Und in der Form, wie Wagner in seinen Dramen das Rezitativ stilistisch reorganisiert hat, hält es sogar dem Hanslickschen rigorosum stand. Man frage nur die Militärdirigenten der Kulturländer oder berufe einen Kongress der Schusterbuben Europas und lasse sie über „Wotans Abschied" votieren; so kann man in schönster Form ein Plebiszit für das Rezitativ und gegen den öden Formalismus der Hanslickianer erhalten. Das Rezitativ ist eben einer der Punkte, wo Hanslick aus richtigen Prämissen just das Entgegengesetzte folgerte von dem, was eine unbefangene Logik ohne böswillige Voreingenommenheit zu folgern fände.

Doch Hanslick ist ein toter Mann, war schon zu Lebzeiten so tot, wie wenige, da auf der ganzen Linie die Musikgeschichte die von ihm aufgestellten Schlagbäume überrannte und keines seiner Wegverbote respektiert hat. Ich weiss nicht, ob in Wagners Lebensgang mehr Tragik liegt, oder in dem seines verbissensten und giftigsten Feindes, der an seinem Lebensabend sehen musste, wie kurze Beine Kulturlügen haben, und dass sein ganzes Lebenswerk darin bestanden hatte, den Zeiger der Musikgeschichte um einige Sekunden zurückzuschieben, ohne das Uhrwerk zum Stillstehen gebracht zu haben.

Aus Wagners dramatischem Rezitativ haben sich denn nun trotz aller Anfechtungen seiner Existenzberechtigung auch die Stilgesetze des lyrischen Rezitativs ergeben, und neben, oder vielmehr gegenüber Hugo

Wolf gehört Max Schillings zu den eigenartigsten und bedeutendsten Charakterköpfen unter den Vertretern dieses Stils.

Es ist interessant, den Stil der Schillingsschen Lyrik gerade gegen den Hugo Wolfs abzugrenzen, der ja zweifellos der grösste Tonlyriker seit Wagner, nicht jedoch Lyriker κατ'ἐξοχήν gewesen ist.

Tieferes Eindringen in die Lyrik dieser beiden Tondichter zeigt ein völlig verschiedenes Verhalten gegenüber dem Textdichter. Zwei verschiedene Möglichkeiten bieten sich dem Tondichter für sein Verhalten zum Gedicht, je nachdem dieses oder seine Musik ihm die Hauptsache ist. Wenn man also die zweite Möglichkeit als egoistisch auffasst, so kann man jene als altruistisch kennzeichnen. Egoistisch wird der Musiker sich verhalten, dem sein eigenes Seelenleben das Ausdrucksobjekt ist, der von dem Gedicht nur die Anregung nimmt, seine eigene Stimmung künstlerisch zu gestalten, dem also das Gedicht nur als Medium dient zum Ausdruck seines Ich. Das Bedürfnis, sein eigenes Seelenleben ins Kunstwerk einströmen, es darin zum Ausdruck gelangen zu lassen, kennzeichnet ihn als Lyriker im eigentlichen Wortsinn.

Diesem Typus steht jener andere gegenüber, dem das Gedicht nicht Mittel zum Zweck ist, sondern vielmehr Selbstzweck. Kann man die vorige Gruppe, der Lyriker im engeren Wortsinn, auch als subjektive Lyriker bezeichnen, so stände dem Künstler, der in dem Lied nicht eigenes, sondern des Dichters Empfinden, den Stimmunggehalt des Gedichtes zu gesteigertem Ausdruck zu bringen strebt, das Prädikat eines objektiven Lyrikers zu. Sein musikalisches Ausdruckvermögen tritt zu den Gebilden des Dichters in ähnliche Beziehungen, wie das des Tondramatikers zu den Personen seines Dramas.

Das ist der grosse Gegensatz, in dem Hugo Wolfs lyrische Kunst zu der aller seiner Vorgänger von Schubert an und zu der seiner meisten Zeitgenossen steht, der ihn gelegentlich sogar ungerecht im Urteil über Lyriker der entgegengesetzten Gattung werden liess, und es ist der Gegensatz, in dem er auch zu Max Schillings steht. Hugo Wolfs Schaffen umfasst, genau besehen, so viele Stilarten, wie Dichterindividualitäten. Dagegen ist das stilistische Bild der Schillingsschen Eigenart nicht nur in seiner gesamten Lyrik der verschiedensten Stimmunggebiete, es ist auch in seiner Symphonik und in seinen drei Tondramen konstant. Sie trat auch in den Anfang 1896 erschienenen Gesängen ohne Opusbezeichnung schon klar zutage. Am bedeutendsten unter diesen ist die Ballade „Ein Spielmann" nach Stieler mit ihrer weitgeschwungenen, feurig innigen, melodischen Linie; auch hier ist die reiche polyphone Bewegung der Mittelstimmen, die den Klaviersatz sehr erschwert, ja nahezu überlädt, die Quelle einer ungemein lebendigen, wechselvollen und durch immer

neue Reize fesselnden Harmonik. Man wird kaum fehl gehen in der Mutmassung, dass diese gesunden und kraftvollen Gaben aus derselben Zeit stammen, wie die später als opus 2 veröffentlichten vier Lieder nach Stieler Von diesen sind namentlich „Botschaft" und „Wie wundersam ist dieses Schweigen" von ergreifender Wärme des Empfindens beseelt. Aber auch die packende, stürmische Erregtheit der „Julinacht" und die leidenschaftliche Steigerung des Schlussliedes „Aus den Nibelungen" sind zu eindrucksvollen und hinreissenden Gebilden gerundet. In all diesen früheren Gesängen gibt sich die Tonsprache des Komponisten noch viel weicher, als später, freilich niemals weichlich, niemals hässlich, niemals — chromatisch. Von dem verweichlichenden Einfluss Lisztscher sit venia verbo „Chromolyrik" hat Schillings sich freizuhalten gewusst. Später geht er ja freilich in der Strenge gegen sich selbst so weit, dass er selbst reine Diatonik noch als zu weichlich zu empfinden und zu vermeiden scheint, indem er häufig den zu erwartenden diatonischen Schritt umgeht. Ein Beispiel dafür bietet er in opus 13 „Mit der Pinasse" gleich im Anfangsthema, wo in rein diatonischem Aufstieg die Terz vermieden ist. Neben dieser kraftvollen, männlich-herben Liliencron-Komposition enthält das opus zwei ganz unbeschreiblich anmutige und zarte Gesänge; das eine nach Falkes liebenswürdigem Gedichtchen „Das mitleidige Mädel" ist von diskretem Humor, dabei sehr amüsant in der Deklamation. Dem zweiten liegt eines der entzückendsten Gedichte aus dem „Buch der Zeit" von Arno Holz zugrunde; der Komponist hat ihm die Überschrift „Märchen" beigegeben. Die Komposition ist von einem Liebreiz und einer Grazie in der melodischen Erfindung, von einer Phantastik im Harmonischen, die ganz köstlich wirken. Dabei gründet sich der eigenartige Eindruck des allerliebsten, feinen Stückchens zum grossen Teil auf der relativen Wirkung eines Akkords, eines simplen Quintsextakkordes am Anfang des Hauptthemas, und der verdankt seine pikante und phantastische Wirkung einzig seiner Herkunft vom Septimenakkord der zweiten Stufe.

Von imponierender Grösse des rein lyrischen Ausdrucks ist die umfangreiche Komposition zu Schillers „Geheimnis"; durch die schwärmerische Inbrunst der beiden Hauptthemen, wie durch die ekstatische Harmonik wird das ausgedehnte „Lied" zu einer der reichsten, überschwänglichsten lyrischen Gaben des Komponisten. Zu den beiden besonders hervorgehobenen Gesängen des nämlichen Heftes, op. 13, bildet das „Geheimnis" den grössten denkbaren Gegensatz.

Das nächste Werk umfasst drei Lieder nach Anakreon, von denen mir besonders das erste, „Eros im Becher" mit seinem archaisierenden Hauptthema und mit dem charaktervollen Septimensprung und Sechzehntel-Terzenmotiv des zweiten Themas lieb ist.

Es ist unmöglich, auch nur in solch knapper Form auf die ganze Lyrik des Tondichters einzugehen, da ja doch auch über sein Schaffen auf anderen Gebieten noch mancherlei zu sagen ist. Aber seine „Erntelieder" nach Franz Evers erheischen in ihrem feurigen dithyrambischen Schwung und ihrem kräftigen begeisterten Lebensbejahung-Jubel noch ein kurzes Verweilen; sind sie doch aus derselben gesunden Kraft geboren, wie die hinreissende musikalische Schilderung des Erntefestes im III. Aufzug des „Moloch". Dieser prachtvollen Szene kommt das Erntefest in dem vierten der grossangelegten Gesänge, „Von den Hügeln hallen lachende Lieder", an urwüchsiger derber Kraft und festlichem Enthusiasmus sehr nahe. „Nach getaner Arbeit ist gut ruh'n" gibt ein erquickendes Bild beschaulichen Friedens, aber der Höhepunkt des Zyklus und wohl auch ein Gipfel in der gesamten Lyrik von Schillings ist das wundersame, eigenartige Stimmungbild des glühenden, still brütenden Sommermittags, der das Herz „mit tausend Stimmen leise, leise verzaubern will". In diesem Lied kommt Schillings stilistisch Wolf am nächsten, durch die Art, wie er die Grundstimmung des Gedichtes in einem Instrumentalmotiv zusammenfasst und verdichtet, das dann die ganze Komposition beherrscht.

Gesangtechnisch gehören die Erntelieder, ganz abgesehen von den musikalischen Anforderungen an das Verständnis des Sängers, zu dem anspruchsvollsten, was die deutsche Lyrik besitzt.

Das niederdeutsche Wiegenlied „Guge lewe bruge" kann in der schlichten Liebenswürdigkeit seiner Melodie und in der einfachen Begleitung doch die eigenartige Schillingssche Prägung nicht verläugnen. In noch höherem Masse trifft dies auf die Kompositionen zweier Gedichte von Martin Boelitz zu, deren zweites, „Das dank ich Deiner Güte", mit der grösseren Herbheit des späteren Schillings doch die ganze Wärme und Herzlichkeit seiner frühesten Lyrik verbindet. Technisch fallen einige hübsche Imitationen, namentlich in dem reizenden Nachspiel auf. Das als op. 19 dem „Moloch" (op. 20) unmittelbar vorangegangene Liederheft enthält vier Gedichte von Gustav Falke. Das ergreifende „Aus dem Takt"[1]) und das anmutige, harmonisch reizvolle Himmelsidyll „Seliger Eingang" seien nur erwähnt; dagegen muss ich doch auf die geniale Phantastik, mit der in „Nächtliche Haide" das Grausen vor dem Haidegespenst zu künstlerischem Aus- und Eindruck gebracht ist, näher hinweisen. Das ist ein ganz merkwürdiges Stück treffsicherer Stimmungsuggestion, in dem Schillings wiederum in der Nähe seines Tangentialpunktes mit Hugo Wolf sich bewegt. Vielleicht ist es auch durch die köstliche Figur des Moormannes in Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" angeregt. Es hiesse das

[1]) Die erste Veröffentlichung dieses Liedes erfolgte in der „Musik", Jahrg. 3, Heft 1.

Stück zu materiell auffassen, wollte man Tonmalereien darin sehen; nein, das ist nur Stimmungmalerei, und zwar erlesenster Art. Die unheimliche Harmonik enthält manche Gewagtheit, auch sucht Schillings nicht durch melodische Reize zu wirken; wenn es kongenial interpretiert wird, muss aber dieses lyrische Rezitativ einen aufregenden Eindruck hinterlassen.

Als Symphoniker debütierte Schillings bald nach den ersten Erfolgen seines bedeutenden Erstlingswerkes, der „Ingwelde", mit zwei etwa 1896 entstandenen Symbolien, die nicht nur äusserlich zusammengehören, sondern auch innerlich, durch die Verwandtschaft des Stimmungmilieus. In beiden Fällen haben nämlich Meereseindrücke Phantasie und Gestaltungkraft des Tondichters angeregt und befruchtet. Ja, auch eines der Themen haben beide Werke gemeinsam; dennoch stehen beide ihrem Stimmunggehalt nach in entschiedenem Gegensatz. Das eine, „Thalatta!" oder „Meergruss" betitelt, ist von düsterem Ernst, während „Seemorgen" die Stimmungen des besonnten Meeres sehr glücklich in Tönen widerspiegelt. Ich will nur auf dies zweite der Werke näher eingehen, in der Hoffnung, vielleicht dazu beitragen zu können, dass einem Meisterwerk, dem einst, vor 10 Jahren, unbegreifliches Unrecht seitens der Berliner Kritik geschehen ist, endlich der ihm von Rechts wegen zukommende Platz in unserem Konzertrepertoire eingeräumt werde.[1])

Stilistisch und musikalisch steht es dem späteren „Pfeifertag" namentlich durch das leuchtende Kolorit näher, als der „Ingwelde". Naturgemäss ist der Stimmungcharakter völlig verschieden von dem des dramatischen Erstlings, und hat etwas Freudiges, Herzliches, Gemütvolles. Die Sicherheit des Gestaltens, die Klarheit und Natürlichkeit der Kontrapunktik sind nicht minder erstaunlich, als in der „Ingwelde". In ihrer Form, also in der Stimmungentwicklung lehnt sich die Symbolie an ein ebenso betiteltes Gedicht aus Lenaus „Atlantica"-Zyklus an, das ein schönes Stimmungbild in ungewöhnlich schlechte Verse kleidet. Die Mängel des Gedichtes mögen wohl auch den Tondichter bestimmt haben, dessen Gedankengang plastischer auch in Worte zu fassen und dichterisch zu vertiefen. Durch die im sprachlichen Ausdruck dem Gedicht Lenaus weit überlegenen Worte will Schillings die Stimmung des Hörers zur Empfänglichkeit für die Stimmungen seines Werkes vorbereiten. Die in den Worten des „Programms" umschriebenen Vorstellungkomplexe sind durchaus von musikalisch fassbaren Stimmungen begleitet, ja, durch Töne können diese Stimmungen weit intensiver zum Ausdruck gebracht werden, als es durch Worte allein möglich wäre.

[1]) Sicherlich wäre das damalige Urteil längst revidiert und umgestossen, wenn nicht das Fehlen eines Klavierauszuges dem musikalischen Laienpublikum die Bildung eines eigenen Urteiles unmöglich machen würde.

Den musikalischen Grundstoff bilden fünf untereinander charakteristisch verschiedene Tongedanken, die sich sowohl zur Gestaltung selbständiger Stimmungbilder, wie zur kontrapunktischen Verwebung vortrefflich eignen und zugleich, dank ihrer scharfen prägnanten Rhythmik, auch leicht zu erfassen und zu verfolgen sind. Nach einer siebentaktigen kadenzierenden Einleitung bringen Violoncelli, Bassklarinette und Fagott zuerst das Hauptthema, das sofort Holzbläser und Geigen übernehmen. Auf einen Halbschluss erscheint in Trompeten und Flöten ein zweites Thema als Symbol stolzer Kraft, das in seinem Rhythmus eine gewisse Ähnlichkeit mit dem „Rache"-Symbol aus der „Ingwelde" zeigt.

Der wogende und schäumende Charakter, den die Begleitung von Anfang an hatte, tritt allmählich noch deutlicher hervor. Dabei herrscht in Oboen und Streichern ein Motiv des Hauptthemas. In kräftiger Steigerung über chromatisch aufsteigenden Bässen wird eine Luftpause erreicht, und in C-dur setzt das Horn mit dem Hauptthema ein; Tremoli der Streicher, untermischt mit diatonischen Läufen der Sologeige und Flötentrillern, versinnlichen hier das plätschernde Spiel der Wellen.

Gleich darauf wird die Haupttonart D-dur erreicht, und das Hauptthema entwickelt sich zwischen Geigen und Oboen einerseits, Bratschen und Hörnern andererseits als Kanon, der sich allerdings nach fünf Takten in freien Imitationen fortsetzt. Nach einer knappen Steigerung bringen Hörner und Streicher (B-dur, ff) das zweite Thema, und durch diese kurze Ausweichung gelangen wir zu einem entschiedenen Eintritt der Dominanttonart. Der gleichzeitige Eintritt der beiden Themen bezeichnet diesen Gipfelpunkt. Nach einigen Imitationen beginnt in dem erreichten A-dur der Seitensatz, dessen Thema zuerst als Kanon in der Unterdominante zwischen Flöte und Oboe auftritt, während die Bratsche scherzando an dem Hauptmotiv des Hauptthemas als Begleitfigur festhält. Unmittelbar an das zweite kanonische Erscheinen des Seitenthemas schliesst sich die Durchführung, die mit einem ungemein reizvollen Klanggebilde einsetzt: Harfengänge, geteilte, gedämpfte Streicher, zum Teil pizzikato, die das Hauptthema in tremolierenden, flimmernden Sechzehnteln versprühen lassen, Stakkato-Akkorde der Holzbläser in Sechzehnteln übermitteln eine deutliche Suggestion des funkelnden, glitzernden, schäumenden, schillernden Farben- und Glanzspieles der besonnten Wellen.

In Gis- (As-)dur beginnend wendet sich die Durchführung rasch über Des- nach Fis-dur. Das zweite Motiv des Seitenthemas wird einige Male von den Geigen auf einem Harfenakkord dreingespritzt, dann spielen die Holzbläser mit dem ersten Motiv desselben Themas. Wir gelangen wieder nach A-dur, und zu dem Hauptthema (Horn) entwickeln die Streicher das Seitenthema in dreistimmigem Kanon. Die Modulation eilt über C- nach

F-dur, und hier deuten Violoncelle und Fagotts ein neues, IV. Thema an Während Haupt- und Seitenthema noch im Vordergrund bleiben, erscheint die Andeutung sogleich in As-dur noch einmal, unmittelbar darauf in H-dur. Stark modulierenden Charakters führt das Motiv rasch durch D-, F-, As-dur. Nach einer Fermate setzt in G-dur dies neue Symbol der Sehnsucht in vollem Umfang ein, von Horn, Violoncelli und Bassklarinette vorgetragen. Namentlich ein modulierender Septimensprung und eine verminderte Quart, aber auch die Vierteltriolen bedingen den Ausdruck der Unruhe und Sehnsucht. Es beherrscht die ganze weitere Durchführung und treibt diese in unaufhaltsame Steigerung — „unaufzuhalten" sagt Lenau sehr schön — von Tonart zu Tonart. Auf G- folgen H-, Fis-, Cis-dur, bis in e-moll Flöten und Oboen ein weiteres kleines Motivchen ähnlichen Stimmunggehaltes einführen. Nach einer darauf beruhenden achttaktigen innigen Holzbläserepisode erscheint das Sehnsuchtsymbol mit starkem Ausdruck im unisono der Streicher, Oboen und Klarinette, von Triolen der Flöte und Harfen-Arpeggien umplätschert und moduliert, wiederum von G-dur ausgehend, über H-, Fis-, Cis-dur nach es-moll, um dann in c-moll mit dem Hauptthema in den Trompeten wieder einen neuen Höhepunkt zu erklimmen. Auf dem in Posaunen und allen Bläsern sowie der Harfe sieben Takte liegenden Septakkord der zweiten Stufe von c-moll verhallt der Abschnitt in langer Fermate. In enharmonischer Verwechslung beherrscht derselbe Akkord auch noch die rührende nächste Episode, in der das Soloviolоncello das Sehnsuchtsymbol schluchzt und die Oboe tröstend mit ihrem neuen Motivchen antwortet. Zweimal verhallt dies zarte Spiel in Fermaten, dann beginnt die letzte rapide Steigerung, von Hörnern und Violoncellen mit dem Sehnsuchtsymbol wieder in G-dur eingeleitet, von Oboen und Bratschen nebst Violoncellen über e-moll nach F-dur geführt, die über h-moll auf dem übermässigen Dreiklang der dritten Stufe von e-moll die ganze Durchführung gipfeln lässt. Die zweite Hälfte des Sehnsuchtsymbols in der Vergrösserung beherrscht thematisch diesen Gipfel. Mit einem Motiv des Hauptthemas führen dann Trompeten und Posaunen zur Einleitung zurück, und die Reprise beginnt.

Gleich von vornherein erscheint das Hauptthema im pizzicato der Violoncelli, von Horn und Fagott unterstützt in Kombination mit dem Seitenthema, das in anmutigem staccato der Oboe und Pikkoloflöte erklingt. Das Sehnsuchtthema in Bassklarinette und Bässen führt zu dem F-dur-Eintritt des auch jetzt den Flöten und Trompeten gehörenden II. Themas.

Noch einmal gelangt das Sehnsuchtsymbol steigernd in den Vordergrund und führt zu einem überraschenden E-dur Satz. Nur von Harfe, acht gedämpften Geigen und Horn begleitet, und zwar auf einem Orgelpunkt von Horn und einer Geige, lässt die Flöte ein liebliches neues Thema erklingen,

das den ruhigen Glücksgedanken versinnlicht. Die Klarinette nimmt das Thema auf, das Horn tritt mit einem Motiv des Hauptthemas hinzu; Geigen und Bratschen, Oboen und Horn wiederholen die gleiche Kombination. Dann jubeln in strahlendem forte Holz und Streichbässe das Glücksymbol, mit dem die Trompeten und Flöten das Hauptthema vereinigen. Noch einmal (Es-dur) erscheint das Seitenthema, das Hauptthema entweicht noch einmal nach B-dur, dann schliesst das Stück schnell mit einem letzten Erstrahlen des Glücksgedankens in Hörnern und Trompeten.

„Seemorgen" gehört — schon diese kurze Erläuterung lässt das klar erkennen — nicht zu dem ästhetisch fragwürdigen Genre der „deskriptiven" Musik, die, in Formlosigkeit zerfliessend, sich — dem Sisyphus gleich — um Unmögliches, um „musikalische Wiedergabe" von Vorgängen müht. Das Stück hält sich in den engsten Grenzen der Tonkunst, in denen des musikalischen Stimmungausdrucks, und ist in der Erfindung so prägnant und plastisch, in der Form so übersichtlich und von so klarer Logik, dass es auch ohne jedes „Programm", rein musikalisch betrachtet, wohlverständlich bleibt. Vor allem ist also „Seemorgen" Musik, das Programm kommt erst in zweiter Linie in Betracht.

Vor zehn Jahren trat die Ästhetik des Melodrams für eine Weile in den Mittelpunkt eifriger Diskussion, nachdem Humperdinck in seinen „Königskindern" versucht hatte, meine Anregungen in bezug auf das „naturalistische Melodram"[1]) zu befolgen und dies als eine Kunstform der Zukunft von mir postulierte Genre zu verwirklichen. In jener Diskussion war Max Schillings ein beredter Verteidiger des Stiefkindes der Ästhetik. Etwa um die gleiche Zeit schuf Richard Strauss — obwohl theoretisch Gegner des Melodrams, — in seinem „Enoch Arden" ein klassisches Stilmuster des stilistisch durchgebildeten, ästhetisch reinen Melodrams. Auch das später entstandene „Hexenlied" von Schillings, wie sein „Eleusisches Fest" darf man zu den klassischen Beispielen des Stils zählen und sogar noch höher als das erwähnte Strausssche Juwel werten, weil sie die ersten auf dem Boden moderner Ästhetik gereifte Arbeiten sind, die das Orchester verwenden. Humperdincks eigenartiges und interessantes Stilexperiment kann um deswillen unter den gereiften Arbeiten nicht mitzählen, weil es auf einem logisch-ästhetischen Grundfehler basiert, nämlich auf Verkennung des Gegensatzes zwischen Sprachprosodie und Gesangprosodie.[2]) Ernst von Wildenbruch hat sein bekanntes wirkungvolles „Hexenlied" für Schillings einer durchgreifenden und wesentlich umgestaltenden Bearbeitung unterzogen. Dem ästhetischen Feingefühl des Komponisten macht es hohe

[1]) cf. das diesbezügliche Kapitel in meinem „Jenseits von Wagner und Liszt", Königsberg i. Pr. 1902.

[2]) cf. ibidem „Gesangprosodie".

Ehre, dass er den ästhetischen Mangel des Gedichtes, den die Musik noch in grelleres Licht gesetzt hätte, erkannte und den Dichter zur Verbesserung anregte. Während in der Urform der Beichtiger — streng genommen unter Verletzung des „Beichtgeheimnisses"! — das Erlebnis und die Versuchung des Medardus nach dessen Tod erzählte, hören jetzt die Mönche selbst die Bekenntnisse ihres sterbenden Bruders. So gewinnt das Gedicht nicht nur an ästhetischem Wert, sondern auch an unmittelbarem Stimmunggehalt, kommt also eigentlich nun erst dem Tondichter entgegen.

Abgesehen von der in ihrer Diskretion und dennoch zugleich in ihrem Farbenreichtum vorbildlichen Orchesterbehandlung ist die Art, wie Schillings die Musik an der Reproduktion des Gedichtes beteiligte, stilistisch interessant und künstlerisch wertvoll. Die musikalisch-technische Einheit ist dadurch gesichert, dass die Musik durchweg auf vier Grundgedanken beruht, in denen die vier untereinander kontrastierenden Grundstimmungen der Dichtung, sozusagen die verschiedenen in Betracht kommenden Milieus zusammengefasst und symbolisiert sind. Zwei dieser Themen versinnlichen das Klostermilieu mit seinen Stimmungkomplexen, ein drittes von wunderbar rührendem Ausdruck symbolisiert das Mitleid, endlich das vierte — eigentlich aus zwei ausgedehnten, als Vorder- und Nachsatz zusammengehörigen Melodiegebilden bestehend, bezieht sich auf das alte sündhaft schöne Erlebnis des Mönches Medardus: es bildet das fremdländische Lied „von sehnender Liebe, von klagendem Leid und jauchzender Lust" und gehört zu den herrlichsten melodischen Eingebungen des Tondichters. Mit sicherem Stilgefühl hat Schillings in der aus Handlung und Erzählung gemischten Dichtung aus ihren beiden heterogenen Bestandteilen die Abschnitte ausgewählt, die als lyrische Ruhepunkte oder als Momente konzentrierten Stimmungausdrucks nicht nur den Zutritt der Tonkunst rechtfertigen, sondern durch ihn sogar zu gesteigerter künstlerischer Wirkung gebracht werden. So verhält sich Schillings' Musik teils illustrierend, teils durch Begleitung die Stimmung vertiefend, ausserdem in Einleitung und Schluss vorbereitend und langsam verklingen lassend. Und trotzdem die Musik des öfteren auf längere Strecken schweigt, ist ihr doch durch ihre symphonische Gestaltung formale Einheit und Geschlossenheit gewahrt. Es vereinigen sich also alle Faktoren zu einer starken Steigerung der künstlerischen Wirkung, die Wildenbruchs Gedicht für sich allein schon seit so vielen Jahren ausgeübt. Und von allen ästhetischen Deduktionen und Abstraktionen abgesehen, scheint mir schon allein durch die ästhetische künstlerische Wirkung die Existenzberechtigung der Kunstform — mindestens für diesen einen Fall — ausreichend legitimiert.

Habe ich bei den letztgenannten Schöpfungen mit besonderer Liebe verweilt, so kann ich mich in bezug auf die Hauptwerke des Tondichters,

auf seine drei Tondramen um so kürzer fassen; denn alles, was ich über diese Werke zu sagen weiss, habe ich in meinen drei ihnen gewidmeten monographischen Einführungen in Dichtungen und Partituren[1]) bereits ausgesprochen, könnte mich daher nur wiederholen und ziehe es deshalb vor, auf jene Arbeiten selbst zu verweisen. Man braucht übrigens nur an das berühmte Vorspiel zum II. Akt der „Ingwelde" zu denken, an die wunderbare Schönheit seiner Melodieen und seiner Harmonik, an die Klarheit des Kontrapunktes, die üppige Farbenpracht, ganz besonders aber an die Bestimmtheit und Sicherheit des formalen Aufbaues und an seine symphonische Grosszügigkeit, um von der Künstlerschaft dieses jungen Meisters eine deutliche Vorstellung zu gewinnen. Nur über das jüngste dieser Werke, den „Moloch", mögen noch einige Mitteilungen Platz finden. Dass Gerhäusers Dichtung an den grossartigen Torso von Friedrich Hebbel anknüpft und natürlich auch die von Emil Kuh überlieferten Äusserungen und Mitteilungen des Dichters über Idee und Plan der unvollendeten Tragödie sich zunutze gemacht, darf ich als bekannt voraussetzen. Die dichterische Gestaltung musste sich indess in hohem Masse von Hebbels Fragment emanzipieren, da dieses viel zu breit und weitläufig für die Zwecke und Bedürfnisse des Tondramas disponiert war und in seinen beiden vollendeten Akten nur sehr schleppend über die Exposition hinausgeht. Für die „lyrische" Bühne ist grösste Knappheit und Präzision der Gestaltung bei vollster Deutlichkeit der Vorgänge die unerlässliche Lebensbedingung eines Dramas, und diese schwierige Aufgabe hat Emil Gerhäuser glänzend gelöst. Trotzdem an einigen entscheidenden Stellen Hebbels Wortlaut, zum Teil mit leichten Retuschen, beibehalten ist, erstreckt sich die Gestaltungtätigkeit des Dichters nicht allein auf untergeordnete Motive, die er frei umbildete, sondern bis zu einem gewissen Grad auch auf die Grundidee. Diese lässt Gerhäuser nämlich ganz im Hintergrund und betont dafür die psychologische Entwicklung einer bei Hebbel erst in zweiter Reihe stehenden Person.

Der Träger der Hebbelschen Idee ist der karthagische Molochpriester Hieram, der, selbst ungläubig, den Molochkultus nach der Zerstörung Karthagos nach dem fernen Thule verpflanzt, um sich durch die kulturzeugende Kraft des Gottesgedankens ein Volk von Rächern heranzuerziehen, das den Besiegern Karthagos, dem stolzen Rom, den Untergang bringen soll. Die Idee selbst ist, zu zeigen, wie die Macht des religiösen Gedankens schliesslich sogar den überwältigt, der ihn erdacht. Hieram wird als Betrüger erkannt und bekennt sich zu seinem grandiosen Betrug, der

[1]) „Das Musikdrama Ingwelde", Leipzig 1896, J. Schuberth & Co. „Der Pfeifertag von Max Schillings", Berlin, Ed. Bote und G. Bock 1899. „Moloch von Max Schillings", ebenda 1906.

ihm notwendiges Mittel zur Erfüllung seiner Kulturmission gewesen sei. Doch, die er rief, die Geister, haben bereits den Fanatismus des ganzen Volkes entfacht, das jetzt nicht mehr glauben will, dass der Gott nur Geschöpf des Priesters ist, und sich im Glaubenseifer gegen den Gottesleugner wendet. In einem starken Symbol wollte also Hebbel hier die ganze Religiongeschichte konzentrieren. Diese Idee liessen Gerhäuser und Schillings, die an der Gestaltung des Stoffes gemeinsam schufen, fallen und stellten Hebbels Helden, dem Oberpriester, den Königssohn Teut als zweiten Helden, genau betrachtet sogar als den eigentlichen Helden, gegenüber. Wie bei Hebbel, so findet auch bei ihnen der starke Willensmensch Hiram (so schreiben sie den Namen, vom Original abweichend) im Gemütszustand des Teut einen fruchtbaren Boden für seine Lehren. Teut ist der Träger der dunklen, sagenhaften Überlieferungen von wirren Gottesvorstellungen, die sich im Volk Thules von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzten, und an die Hirams grossartiger Racheplan anknüpft. Der fantastische Träumer versenkt sich mit Inbrunst in den neuen Kultus, indem er die Erfüllung dunklen Ahnens zu erkennen meint. Er verlässt Vater und Mutter, wendet sich von dem geliebten Mädchen ab, weil sie alle seinem Empfinden fremd gegenüber stehen. Aber seinem Beispiel folgt fast das ganze Volk, da Hiram die Schätze karthagisch-phönizischer Kultur als Beweis- und Lockmittel verwenden kann, und so nehmen sie mit dem neuen Kultus auch die Kultursegnungen, insbesondere Ackerbau und Schiffahrt, willig an. Teut ist es, der endlich den „frommen Betrug" Hierams durchschaut und diesen in den Tod treibt. Aber Teut selbst, der mit der Erkenntnis, dass Moloch nur ein Götze sei, nicht auch seinen Gottglauben verloren, sondern verinnerlicht hat, wird bei seinem Versuch, das Volk darüber aufzuklären, Opfer des Fanatismus. Wie die Ausgestaltung des Teutcharakters, so sind auch andere Motive der Dichtung neu, Eigentum der beiden Schöpfer des Tondramas; namentlich die Gestalt der Königin Velleda hat mit der gleichnamigen Figur Hebbels nichts als den Namen gemeinsam, erinnert dagegen an die Seherin Velleda, von der Tacitus berichtet.

Die Partitur ist grossartig in ihrem architektonischen Aufbau, ihrer künstlerischen Organisation. Jeder Akt ist ein einheitlicher, in sich geschlossener Organismus, dessen gerundete, ebenfalls in sich geschlossene Einheiten die einzelnen Szenen bilden. Nicht nur durch die konsequente Durchführung und wohlberechnete Steigerung der einzelnen leitenden Themen, sondern auch durch die Einheit und Klarheit der Tonalität innerhalb der einzelnen Akte ist die plastische Energie der musikalischen Form bedingt. Dabei ist auch das künstlerische Prinzip des Kontrastes mit weiser Hand angewandt. Die zarten lyrischen Szenen zwischen Theoda

und Teut haben neben ihrer dramatischen auch formtechnische Bedeutung, ebenso die beiden monumentalen Monologe des Hiram im ersten und im zweiten Aufzug. Grosse Pracht und vornehme Kunst entfaltet Schillings in den feierlichen Chören des Moloch-Kultus. Zu dem düsteren Ernst der Moloch-Idee und der Hiram-Partie, sowie der Glaubenskämpfe in Teuts Brust bildet einen wundervollen Gegensatz der kraftvolle, kernige Jubel und die dithyrambische Ausgelassenheit des Erntefestes, dessen musikalische Darstellung mir den Höhepunkt im bisherigen Schaffen des Tondichters zu bilden scheint.

Die musikalische Erfindung ist im „Moloch" von vielleicht noch grösserer Prägnanz, als in den beiden früheren Bühnenwerken von Schillings, dabei meist von grosser Schönheit und erstaunlicher Wandlungfähigkeit. Die rhythmische Energie der Erfindung überträgt sich natürlich auch auf die reiche Polyphonie des Stils, die durch die klare durchsichtige Orchesterbehandlung in überaus bestimmter und plastischer Weise zutage tritt. Wie im „Pfeifertag" so war Schillings auch im „Moloch" darauf bedacht, die Orchesterpalette zu bereichern. Die von Mustel in Paris konstruierte Celesta, ein Stahlplattenklavier, hat ja vor ihm schon Mahler in seiner „Sechsten Symphonie" in Anwendung gebracht. Dafür ist aber Schillings der Erste, der sich zur künstlerischen Einführung der Heckelschen Bassoboe entschlossen hat; dieses interessante, nach dem Erfinder, dem Biebricher Instrumentenbauer Heckel auch Heckelphon genannte Instrument ist bestimmt, neben der Altoboe (dem englischen Horn) den Bass der Oboengruppe zu bilden.

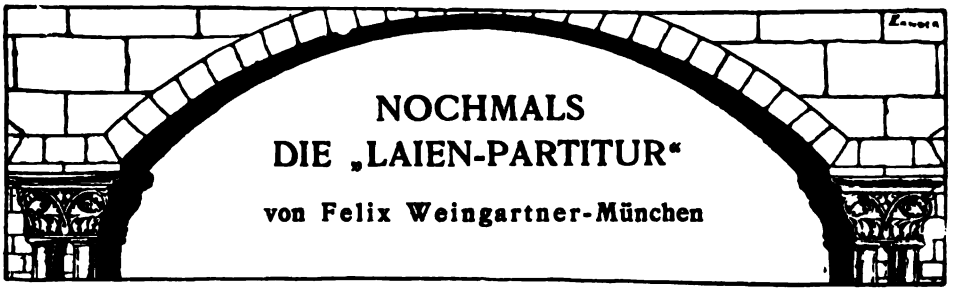
In seiner „Moloch"-Partitur, wie auch in dem noch jüngeren Chorwerke „Dem Verklärten" op. 21 hat Schillings übrigens eine Neuerung versucht, deren Vorteile meiner Meinung nach von den Nachteilen überwogen werden. Ich meine die Notierung der „transponierenden" Instrumente dem Klange nach, also, als ob sie in C-Stimmung ständen. Schillings dehnt dies Experiment — natürlich nur in der Partitur, in den Orchesterstimmen vermeidet er mit Recht die Verwirrung, die eine solche Revolution zur Folge haben würde — auf alle transponierenden Instrumente aus: Englisch Horn, die Klarinettengruppe, Trompeten und Hörner sind davon betroffen. Mir scheint diese Schreibweise zwar nicht ganz so bedenklich, wie die überflüssigen radikalen Versuche, unsere Partiturschrift über den Haufen zu werfen; aber auch sie gibt eine der wesentlichsten praktischen Eigenschaften der heutigen Partiturordnung unnötig auf. Gerade die transponierende Schreibweise macht das Partiturbild übersichtlicher, weil sie dem Dirigenten, — der doch natürlich nicht jede einzelne Note zu lesen hat, sondern gerade auf die Bildwirkung der ganzen Seite angewiesen ist — im Schriftbild eine graphische Darstellung des Klang-

verhältnisses gibt. Die Einheitschlüssel dagegen und die Fiktion der Einheitstimmung lassen nicht mehr auf den ersten Blick erkennen, welche Stimmen das Wort haben. Bei Partituren für grosses Orchester müsste der Dirigent fortwährend von Seite zu Seite nach der Systembezeichnung sehen, was eine ganz unnötige zeitraubende Erschwerung mindestens seiner Vorbereitung bedeutet. Wie unbequem das Partiturlesen schon durch die Schillingssche „Erleichterung" wird, habe ich am Schreibtisch (auch am Klavier!) schmerzlich empfunden, als ich den „Moloch" zum Zweck der Analyse studierte. Es ist darum zu bedauern, dass ein Meister von der Bedeutung Schillings' an diese unklaren Reformbestrebungen Konzessionen macht.

Von dem zuletzt erwähnten neuen Chorwerk, das wohl durch die Schillerfeier veranlasst war, aber künstlerisch sich hoch über die Bedeutung einer Gelegenheitschöpfung erhebt, muss ich schweigen, da ich mir vorerst nur einen sehr flüchtigen Vorgenuss des Klavierauszugs verschaffen konnte und zu einem wirklichen Studium noch nicht die Musse gefunden habe. Der erste Eindruck, den ich davon erhielt, war sehr stark, genügt aber nicht, sich von einem komplizierten Werke Rechenschaft zu geben und ein präzises Urteil zu wagen.

Naturgemäss musste ich auch darauf verzichten, im knappen Rahmen eines Aufsatzes eine eingehende Würdigung der gesamten künstlerischen Persönlichkeit in ihrem gesamten Schaffen zu geben; ich durfte mir aber auch daran genügen lassen, den Tondichter nur in einigen seiner Schöpfungen zu charakterisieren, wenn es mir gelungen ist, aus ihnen wirklich den Charakter, die künstlerische Physiognomie dieser vornehmen und edlen Künstlerindividualität zu entwickeln. Die künstlerische Selbständigkeit und Eigenwüchsigkeit hat ja vielleicht bei Max Schillings manchmal die Erscheinungform des Fremdartigen angenommen. Aber selbst seine kühnsten Eingebungen sind echt, ungemacht und ungesucht, ja, man erkennt sie alsbald bei tieferem Eindringen als einfach und höchst natürlich, man empfindet die künstlerische Unbefangenheit und Ehrlichkeit, das wirklich Ursprüngliche oder, deutsch gesagt, Originale dieser Kunst. Und wenn ich die Ausbildung eines ehrlichen persönlichen Stiles zu höchster Reinheit als Kriterium des Begriffes der Klassizität annehmen darf, so wird man nicht umhin können, in der kleinen Reihe moderner Klassiker auch Max Schillings einen Ehrenplatz einzuräumen. Dabei ist es gleichgültig, ob der Hauptakzent auf die Ehrlichkeit und Echtheit des Stils, oder auf dessen Eigenartigkeit, oder endlich gar auf das mehr äusserliche Moment der Reinheit und Konsequenz in der Durchführung gelegt wird. Sein Werk würde dem Tondichter unter allen Umständen Anspruch auf den Ehrentitel eines modernen Klassikers verleihen. Ja, Hugo Wolf ist wohl seit Richard Wagner der einzige Meister gewesen,

der gleichen Anspruch auf diesen Ehrentitel hatte, wie Max Schillings. Die Anzahl seiner Schöpfungen ist noch nicht sehr gross; aber abgesehen von dem bedeutenden Umfang der drei wichtigsten, entscheidet ja in künstlerischen Fragen nicht die Quantität, sondern die Qualität. Ausserdem gewährt Max Schillings in seinem bisherigen Schaffen das erfreuliche Bild eines stetigen Aufstieges. Und sein letztes Wort hat der 38 jährige sicherlich noch nicht gesprochen; in seinem Alter stand Richard Wagner zwischen „Lohengrin" und dem „Ring des Nibelungen". Und wenn auch der Schritt vom „Liebesverbot" zum „Lohengrin" ungemein viel grösser ist, als der von der „Ingwelde" zum „Moloch" in annähernd gleichem Zeitraum, so ist doch auch der individuelle Reifegrad der „Ingwelde" um sehr viel höher als der des „Liebesverbotes", — dessen Partitur mir übrigens gerade von Schillings als faszinierend, geistsprühend und genial geschildert wurde trotz aller stilistischen Unreife. — Wenn auch Schillings, um seine Eigenart bisher zu entfalten, kein künstlerisches Neuland zu erobern brauchte, wie Wagner es vom „Fliegenden Holländer" ab getan, so sind doch die Sicherheit, mit der er seinen eigenen Weg erkannte und beschritt, die Reinheit, zu der er seinen individuellen Stil bisher entfaltete, und die ganze Energie seines künstlerischen Gestaltens günstige Prognostika für seine Weiterentwicklung, die selbst bei Weiterentwicklung in der bisherigen Proportion zu Richard Wagner noch zu aussergewöhnlichen Erwartungen berechtigt.



NOCHMALS DIE „LAIEN-PARTITUR"

von Felix Weingartner-München

Im ersten Januar-Heft der „Musik" von 1905 habe ich Vorschläge zur Vereinfachung der Partitur-Notierung gemacht, die im wesentlichen darin bestanden, den Sopran- und Tenorschlüssel gänzlich auszuschalten, und die Hörner und Trompeten in einheitlicher Stimmung, also durchwegs in F, oder noch besser durchwegs in C mit Vorzeichnung zu schreiben.

Inzwischen ist im Verlag Dreililien, Berlin, eine von H. Stephani redigierte Ausgabe der Manfred-Ouvertüre von Schumann erschienen, die das Wesen und die Vorzüge einer neuen Partiturschrift-Reform klarlegen soll, an der neben Stephani auch die Herren Capellen und Dubitzky seit mehreren Jahren arbeiten. Diese Reform verlangt die einheitliche C-Notierung für alle Instrumente, also auch für die Klarinetten und die Althoboe, für die ich im erwähnten Artikel die transponierte Schreibweise erhalten wünschte, ferner aber — und das ist der Hauptpunkt — die Ausschaltung auch des Alt- und sogar des Basschlüssels. Alle Instrumente sollen im Violinschlüssel notiert werden, dessen Vorzeichnung durch die einheitliche Notierung überflüssig ist, so dass die Partitur schlüssellos erscheint. Die Oktavlage der unter dem Bereich des Violinschlüssels liegenden Töne wird durch besondere, nach dem Umfang der Instrumente und ihrer Stimmen stets wechselnde Transpositionszeichen bestimmt. 8 bedeutet eine Oktave, 16 zwei und 24 drei Oktaven tiefer, die 8 oben eine Oktave höher wie die Normallage, die durch 0 bezeichnet wird, wenn eine tiefere oder höhere Lage vorhergegangen ist.

Der Wert, den die genannten Herren ihrer Erfindung zuschreiben, ist ein sehr hoher. Am Schluss des Vorworts zu dieser schlüssellosen Manfred-Ouvertüre heisst es: „Möge die Einheitspartitur — sei es in der Form Stephani-Capellen, sei es in anderer Gestalt — dazu beitragen, das Bedürfnis nach grosser Kunst anzuregen, es von dem Zufall einer Aufführung unabhängig zu machen und das Verhältnis zwischen Laien und Kunst wieder inniger zu knüpfen." — Was die letzte Bemerkung betrifft, so habe ich bereits in meiner ersten Besprechung der Angelegenheit darauf hingewiesen, dass es unmöglich ist, von der einfachsten Partitur Genuss

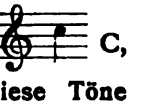
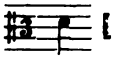
und Nutzen zu haben, wenn man nicht eingehende diesbezügliche Studien und Übungen gemacht hat. Wer das Gegenteil behauptet, beweist nur, dass er eben — ein Laie ist. Wer sich aber die zum Verstehen einer Partitur nötigen Kenntnisse und damit die Möglichkeit eines tieferen Eindringens in orchestrale Kunstwerke erworben hat, muss, ob nun die Musik sein Lebensberuf ist oder nicht, wünschen, dass unnötige Umständlichkeiten in der Partiturnotierung beseitigt werden. Insofern hat Herr Capellen in seinem, meinen Vorschlägen gewidmeten Aufsatz (Neue Musikzeitung, Stuttgart) recht, dass meine Bezeichnung „Laien-Partitur" nicht dem wirklichen Ziele der Reformbewegung entspräche, da diese nicht nur Laien, sondern auch Berufsmusikern dienlich sein solle. Eine „Geringschätzung" einer Bewegung, der ich mich selbst zum Teil anschliesse, konnte ich nicht beabsichtigen. Wohl aber halte ich es für dringend notwendig, Vorschläge, die in dieser Hinsicht gemacht werden, mit aller Sorgfalt zu prüfen, ob sie praktischen Wert besitzen. Denn darauf, auf nichts anderes kommt es an. Wir können ja hoffen, dass sich unsere Musik-Atmosphäre einmal so weit reinigen werde, dass hervorragende Kompositionen nicht, wie es so oft geschehen ist, Jahre und Jahrzehnte auf den „Zufall" einer Aufführung warten müssen, was allerdings mit dem „Bedürfnis nach grosser Kunst" zusammenhinge. Die Anregung dazu aber darin zu suchen, dass man in einem statt in mehreren Schlüsseln notiert und etwa einige noch übliche Transpositionen fallen lässt, ist denn doch eine gewaltige Überschätzung der ganzen Frage. Ich schlage vor, dass wir nicht in solche Fernen schweifen, sondern die Sache nüchtern in der Nähe betrachten wollen.

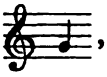
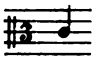
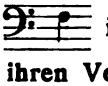
Da drängt sich uns denn die Frage auf, ob eine Reform der Partitur-Notierung, sehe sie aus, wie sie wolle, eine sehr eingreifende Erleichterung bringen werde. Beim Studium einmal sicher nicht, und zwar aus folgenden Gründen. Setzen wir den günstigsten Fall, dass sich alle Komponisten und Verleger heute einigten, die Reform anzunehmen, so würden neue Werke fortan allerdings in der neuen Notierung in die Öffentlichkeit gelangen. Wer aber danach das Partiturlesen erlernte, wäre naturgemäss nicht imstande, die bisher erschienenen Partituren zu entziffern. Da auf das Studium unserer Meister-Literatur nicht verzichtet werden könnte, so entstünde die unabweisbare Notwendigkeit, diese Literatur neu herauszugeben. Dass dies, wenn man nur die hervorragendsten orchestralen und dramatischen Schöpfungen in Betracht zieht, einen Zeitraum vieler Jahre beanspruchte, — von den Kosten gar nicht zu reden — wird sich niemand verhehlen. Soll nun der Unterricht so lange stillstehen? — Aber dem Musiker wird es nicht genügen, nur die sogenannten gangbaren Meisterwerke kennen zu lernen, sondern er wird auch nach weniger oder gar

nicht bekannten forschen und so manchen Schatz zu heben suchen, der entweder einzeln oder in den Foliobänden unserer Gesamt-Ausgaben verborgen liegt. Niemand wird mir wohl widersprechen, wenn ich sage, dass keiner, der die Musik ernstlich treibt, in die Lage kommen darf, eine im Fünflinien-System notierte Partitur nicht zu verstehen. Von der Verpflichtung, neben Violin- und Bass-, auch wenigstens noch den Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel geläufig lesen, und von jeder Tonart in jede andere transponieren zu können, wird ihn somit keine Reform, auch im Fall ihrer einstimmigen Annahme, entbinden.

Wohl aber wird eine solche Reform dem Komponisten ermöglichen, von manchen seiner notwendigen Kenntnisse praktisch keinen Gebrauch mehr zu machen, was eine Vereinfachung sowohl für ihn, als auch für den Leser und den Ausführenden bedeutete. Diese Vereinfachung wird eine Verbesserung sein, wenn ein feines Verständnis darüber gewacht hat, dass nur tatsächlich Überflüssiges verschwindet, Berechtigtes und Gutes aber erhalten bleibt.

Bedeutet die „Reform Stephani“ — so will ich sie der Kürze wegen fortan nennen — tatsächlich eine Verbesserung?

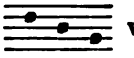
Auf den ersten Anblick erscheint es so, denn das Prinzip, dass infolge der einheitlichen Notierung im Violinschlüssel z. B. das Zeichen stets nur ein C bedeutet, dass man also, um mit den Worten der Reformatoren zu reden, keiner „neuen Augeneinstellungen“ bedarf, um obiges Zeichen einmal als C, dann als E, dann wieder als D, H oder A zu lesen, hat etwas Verlockendes und kann sehr leicht den blenden, der nicht genau hinsieht. Dem schärfer Blickenden zeigt sich jedoch sofort ein Irrtum. Für denjenigen nämlich, der Partituren, somit auch die verschiedenen Schlüssel, wirklich lesen kann, gibt es neue Augeneinstellungen überhaupt nicht mehr. Er wird keinen Augenblick im Zweifel sein, dass  C,  D und E heisst und in welcher Oktave diese Töne liegen, geradeso wie z. B. der gut Italienisch Sprechende nicht überlegen wird, wo er g oder dsch, wo er t oder z spricht, trotzdem für die ersten zwei Laute beidemale g, für die letzten zwei meistens beidemale t geschrieben wird. Die Verwechslungen, also eben die „neuen Augeneinstellungen“ kommen beim Lernen vor, aber auch da nur, wenn ungeschickt gelehrt wird. Der kluge Lehrer wird dem Schüler nicht sagen: du musst den Basschlüssel erst eine Terz und dann noch zwei Oktaven tiefer lesen wie den Violinschlüssel, den Altschlüssel aber nur eine Septime tiefer. Er wird ihn sorgfältig davor hüten, die Notenzeichen

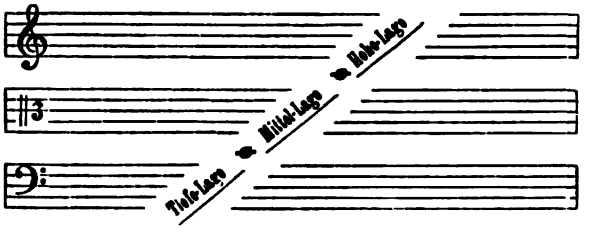
der einzelnen Schlüssel in transponierende Beziehungen zueinander zu setzen, sondern ihn unterweisen, dass der Ausgangspunkt des Violinschlüssels  , der des Altschlüssels  und der des Bassschlüssels  ist, und wird ihm die Bedeutung der übrigen Notenzeichen in ihren Verhältnissen zu diesen Ausgangspunkten erklären. Der Übung des geläufigen Lesens in einer Stimme wird die Übung des gleichzeitigen Lesens mehrerer in verschiedenen Schlüsseln notierter Stimmen folgen. Aber auch beim Transponieren kann von „neuen Augeneinstellungen" nicht die Rede sein, denn hier handelt es sich darum, die Intervalle so lebendig im Bewusstsein zu haben, dass man sie mühelos und momentan in die neue Tonart übersetzen kann. Freilich gehört auch dazu die Mühe der Übung, der sich aber der Musiker ebensowenig entziehen dürfen wird wie derjenige, der eine fremde Sprache beherrschen will, der Sprachübung. Bewusst Gelerntes unbewusst zu wirken ist der Sinn und Zweck alles praktischen Lernens.

Man beabsichtigt jetzt, die sehr komplizierte englische Orthographie zu vereinfachen; das ist sicherlich erfreulich. Man wird sich aber wohl hüten, dem Klange zulieb die Wurzel der Wörter zu verwischen, also das Wort „nation" etwa „nashn" oder „neshn" zu schreiben, was eine heillose Verwirrung mit sich brächte. Geradeso wird eine Vereinfachung unserer unnötig mannigfaltigen Partitur-Orthographie verdienstlich sein, wenn sie nicht, einer scheinbaren Bequemlichkeit zulieb, an den Grundfesten des musikalischen Baues rüttelt. Inwieweit dies die „Reform Stephani" tut, will ich in nachfolgendem untersuchen.

Lassen wir zunächst die Transpositionsfrage beiseite und beschäftigen wir uns mit den Schlüsseln. Mit Hilfe des Violin- und Basschlüssels sind wir imstande, sämtliche in der Musik vorkommenden Töne (mit Ausnahme der allerhöchsten und allertiefsten), ohne die Oktavlage irgendwie bezeichnen zu müssen, bequem und deutlich graphisch darzustellen. In der Partitur notiert man naturgemäss die hohen Instrumente im Violin-, die tiefen im Basschlüssel. Ein Wechsel der Schlüssel, der oft ohne ersichtlichen Grund vorgeschrieben wird, ist tatsächlich nur in seltenen Fällen notwendig und kann meistens vermieden werden, wenn man sich entschliesst, etwas mehr Hilfslinien zu gebrauchen. Eine besondere Unbequemlichkeit kann es z. B. nicht mit sich bringen, das Violoncell bis durchweg im Basschlüssel zu notieren, schreibt man doch für die Violinen unbedenklich Noten mit noch mehr Hilfslinien, ohne das 8va-

Zeichen zu gebrauchen. Nun gibt es aber auch Instrumente, die sich vorwiegend in der Mittellage bewegen, bei denen man allerdings, gebrauchte man nur den Violin- und Basschlüssel, häufig wechseln müsste. Für nicht transponierende derartige Instrumente, wie Bratschen und die höheren Posaunen, verwendet man daher den Alt- oder Tenorschlüssel.[1]) Beide leisten im wesentlichen dasselbe; einer von beiden kann unbedenklich geopfert werden, ebenso wie der Sopranschlüssel wegfallen kann, weil er dasselbe leistet wie der Violinschlüssel. Der Altschlüssel verdient den Vorzug vor dem Tenorschlüssel, weil sein Ausgangspunkt, das c der sogenannten ersten Oktave, der natürliche Mittelpunkt der gesamten Tonreihe ist, und sich dieser Ton bei ihm als Notenkopf auf der mittlersten der fünf Linien darstellt, wodurch er auch äusserlich als Schlüssel der Mittellage gekennzeichnet ist.

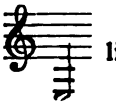
Führen wir uns dieses Zeichen  vor Augen, so sehen wir, dass der erste Notenkopf als Ausgangspunkt des Basschlüssels die Unterdominante F der einfachsten Tonart C-dur, der zweite als Ausgangspunkt des Altschlüssels, deren Grundton C, und der dritte als Ausgangspunkt des Violinschlüssels, deren Oberdominante, das G bedeutet. Vergleichen wir den Violin- mit dem Basschlüssel, so finden wir, dass die erste Note mit einem Strich durch den Kopf, die im Violinschlüssel unterhalb der fünf Linien steht, mit derselben Note oberhalb der fünf Linien im Basschlüssel identisch ist. Beide bedeuten aber jenen vorhin erwähnten natürlichen Mittelpunkt der ganzen Tonreihe, das C der ersten Oktave, während dieselben Noten in vertauschter Stellung im Altschlüssel gelesen, das Reich der Mittellage ungefähr begrenzen.

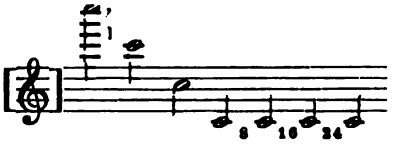


Wenn auch, zur Vermeidung des zu oftmaligen Wechsels der Schlüssel, über die angedeuteten Grenzen durch Zuziehung von Hilfslinien hinausgegangen wird, so zeigt doch die obige Figur, dass wir

[1]) In der Partitur eines dänischen Komponisten fand ich sogar die Hörner im Altschlüssel notiert: ein Verfahren, gegen das aus mehreren, hier nicht näher zu erwähnenden Gründen Einwände erhoben werden können.

mit den erwähnten drei Schlüsseln, dem der hohen, dem der mittleren und dem der tiefen Lage, ein System der Notierung besitzen, das weder an innerer Symmetrie, noch an Einfachheit, noch aber auch an Bequemlichkeit zu wünschen übrig lässt.

Der Vorteile dieser ebenso sinnvollen wie praktischen Notierung will uns nun die „Reform Stephani“ berauben, indem sie sämtliche Notenzeichen auf den Violinschlüssel zurückführt. Was ist die nächste Folge? Sämtliche Töne, die etwa unter dem  liegen, sind nur mehr durch Transposition in eine höhere Oktave darstellbar. Bedienen wir uns der von den Reformatoren angewandten Transpositionszeichen, so ergibt sich, wenn wir wieder vom Grundton C ausgehen, statt des vorhin dargestellten Notierungssystems das folgende:



Wir sehen, dass die tiefen Noten, die sich bisher über die ganze Reihe der verfügbaren Notenköpfe ausbreiten konnten, sich nun plötzlich auf ein ganz enges Feld zusammendrängen müssen und nur mehr durch besondere Zeichen bezüglich ihrer Oktavlage erkennbar sind, während die hohen Noten ihren freien Spielraum behalten. Mit demselben Rechte könnte man eine Partitur konstruieren, die durchwegs im Basschlüssel notiert wäre, was die umgekehrte Lage ergäbe. Ästhetisch betrachtet gliche das Bild einer solchen Partitur einer menschlichen Figur, der man Kopf und Oberkörper bis zu den Hüften zusammengequetscht hat, während die Stephanische einer Statue gleicht, der man die Beine in den Leib gestossen hat. Auf die Frage, ob die neue Notierung s y m m e t r i s c h sei, wird man also mit „nein“ antworten müssen. — Wenden wir uns nun zur praktischen Seite. Ich schicke voraus, dass gegen die Oktaven-Transposition als solche natürlich nichts einzuwenden ist. Wir notieren behufs Vermeidung allzuvieler Hilfslinien Kontrabässe und Kontrafagott eine Oktave höher, die kleine Flöte eine Oktave tiefer wie die entsprechenden Klänge. Aber — und das ist das wichtige — wir notieren sie s t e t s so. Anders ist es, was die tiefen Instrumente betrifft, in der Stephanischen Partitur. Da sich die Stimmen dieser Instrumente über mehrere Oktaven bewegen, so ist der Herausgeber genötigt, die Transpositionszeichen fortwährend zu w e c h s e l n. Dasselbe muss aber auch bei allen anderen Instrumenten geschehen, deren Bereich die Tiefe

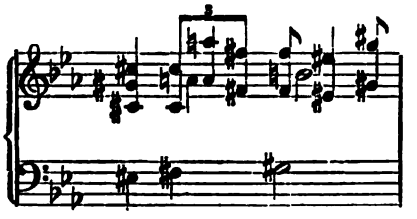
und Mittellage ist, also auch bei den Violoncellen, Bratschen, Posaunen, Hörnern und Fagotten. Nur die Pauken können wegen ihres geringen Umfangs beständig mit dem Zeichen 8 notiert werden. Zieht man moderne Partituren in Betracht, so würden auch Althoboe, Altflöte, Bassklarinette, Kontrafagott, Basstrompete, Harfe, Heckelphon und Tuba von dieser beständig wechselnden Notierungsweise betroffen. Wie gefangene Vögel in ihrem Käfig von Sprosse zu Sprosse, so hüpfen in der Stephanischen Partitur die Stimmen der genannten Instrumente von Oktave zu Oktave. Die Herren Reformatoren behaupten, man werde sich an diese Notierung ebenso „gewöhnen“, wie an die frühere. Sie betrachten jeden, der nicht unbedingt mit ihnen übereinstimmt, als in der „Gewohnheit“ befangen, ohne zu bedenken, dass sie selbst doch auch nur neue „Gewohnheiten“ statt der alten einführen wollen, und dass es schliesslich doch auch gute Gewohnheiten gibt. Oder ist es vielleicht keine Gewohnheit, die hohen Noten im Violinschlüssel zu notieren? — Das schlimme ist nur, dass man sich an die neue Notierungsweise nicht gewöhnen kann, weil sie durch keine Gesetzmässigkeit geregelt, sondern rein zufällig ist. Während ich jetzt nur durch einen ausnahmsweise wechselnden Schlüssel genötigt bin, ein Instrument anders zu lesen wie gewöhnlich, z. B. das Cello im Tenor- oder Violinschlüssel, sonst aber stets, ohne den Schlüssel besonders anzusehen, weiss, wo ich mich befinde, muss ich in der Stephanischen Partitur bei jeder mittleren oder tieferen Stimme zuerst die Note lesen, dann aber das Transpositionszeichen suchen, das oft am Anfang, oft in der Mitte der Zeile steht, oder ich muss bei jeder Zeile erst das Transpositionszeichen lesen, das aber oft in derselben Zeile immer wieder wechselt, sobald die Stimme in eine Oktave tritt, die in der soeben noch vorgeschriebenen nicht mehr darstellbar ist. Für jede Seite, oft für eine Gruppe weniger Takte, ist diese Doppelfunktion in verschiedener Weise für mehrere Stimmen gleichzeitig erforderlich und ein fliessendes Lesen dadurch unmöglich gemacht. Alles ist trügerisch. Liegt hier die Bratsche über der zweiten Violine? — Muss erst nachsehen. — Ach nein, da steht ja die 8. — Wie kommt das Violoncell zu diesen hohen Noten? — Da steht ja 16, also zwei Oktaven tiefer; jetzt begreife ich. — usw. — Gerade die „neuen Augeneinstellungen“, welche die Reform Stephani vermeiden will, führt sie durch diese sprunghafte und stets willkürlich wechselnde Notierung herbei. In meinem ersten Artikel habe ich auf die Verwirrung hingewiesen, die in der Schreibweise der Hörner und Trompeten dadurch entstanden ist, dass neuere Komponisten ihre chromatischen Sätze scheinbar für Naturinstrumente schrieben und deshalb fortwährend die Stimmungen wechselten. Eine ganz ähnliche, aber, wie wir später sehen werden, noch verderblichere

Verwirrung bringt uns die Reform Stephani unter dem Vorwand, eine „Einheits-Partitur“ zu sein, für alle tiefer liegenden Instrumente. Während im Original der Manfred-Ouvertüre nicht ein einziges Mal der Schlüssel wechselt, finden sich in dieser Einheits-Partitur nicht weniger wie achtundsiebzig Wechsel der Transpositionszeichen. Die Frage, ob die Reform eine Vereinfachung bedeute, und somit praktischen Wert besitze, kann daher auch nur verneinend beantwortet werden.

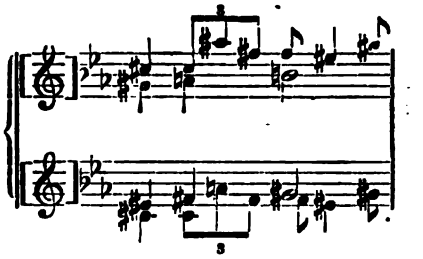
Des schlimmsten Übelstandes jedoch muss ich nunmehr gedenken. Die Reform Stephani ist geradezu unmusikalisch. Dadurch nämlich, dass sämtliche tiefen und mittleren Stimmen in den verschiedensten und immer wechselnden Oktavlagen in die Höhe gepresst werden, vermengen sie sich für das Auge stets mit den Oberstimmen, und es entstehen fortwährend falsche Augenbilder. Zwar behauptet Herr Capellen in No. 40 des „Musikalischen Wochenblatts“, dass in der Einheitspartitur eine augenblickliche Erkennung des Ganges der Harmonie (!) und Melodie selbst dann möglich sei, wenn die Mittelstimmen ohne Rücksicht auf die vorgezeichnete Oktavhöhe abgelesen werden. Doch das ist grundfalsch; ja, es ist sogar nicht verständlich, wie eine solche Bemerkung von einem Manne gemacht werden konnte, der als Theoretiker ernst genommen sein will. Es ist im Gegenteil ausserordentlich wichtig, in welcher Oktavlage die Mittelstimmen liegen, wenn man den Gang der Harmonie richtig erkennen will, und durchaus nicht gleichgültig, ob sie vielleicht über die Melodie hinauf- oder unter den Bass hinabsteigen. Da der Bass infolge seines grösseren Abstands von der unteren Grenze des Violinschlüssels im Verhältnis höher notiert sein muss wie die Mittelstimmen, so ist der zweite Fall der häufigere, wie denn überhaupt die Bässe in der neuen Notierung am schlechtesten wegkommen. Zwar entgegnen die Herrn Reformatoren, dass auch in der jetzigen Partitur die Kontrabässe für das Auge mitunter über das Violoncell rücken. Erstens aber sind solche Fälle Ausnahmen; zweitens kommt diese Höherrückung insofern nicht zum Bewusstsein, als an solchen Stellen das Cello stets im Basschlüssel und der Kontrabass stets eine Oktave tiefer gelesen wird wie er geschrieben ist. Ich wiederhole es: nicht die Oktaventransposition als solche, sondern der fortwährende sprunghafte Wechsel der Transposition sowie der Umstand, dass manche Stimmen stellenweise zwei, ja sogar drei Oktaven höher zu lesen sind als sie klingen, bringt die Verwirrung mit sich. Was die Reformatoren mit so grossem Stolz betonen, nämlich, dass sie alles dem Klang nach notieren, ist abermals falsch. Die Transposition um eine Oktave wird als Notbehelf zur Vermeidung grösserer Unbequemlichkeiten nicht zu vermeiden sein; eine solche von zwei, geschweige denn von drei Oktaven irritiert das Klangbild um so

schwerer, je mehr andere in der einfachen Oktav- oder in der Originallage notierte Stimmen gleichzeitig dazu gelesen werden müssen. Es ist ein grosser Unterschied, ob einmal der Kontrabass wirklich einige Noten über das Cello hinaufrückt, oder ob wir die ganzen Bässe, die das stolze Fundament des musikalischen Baues bilden, stets in Violin-Noten dicht unter, gelegentlich sogar über die ersten Geigen gezwängt sehen müssen, wo sie sich so winzig und armselig ausnehmen, wie grosse Gegenstände, die man verkehrt durch das Opernglas betrachtet. Ich will nur zwei Beispiele hersetzen, um zu zeigen, welch verkehrte und musikalisch grundfalsche Bilder für das Auge durch die Stephanische Notierung entstehen.

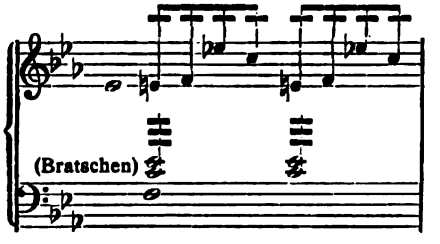
Original:



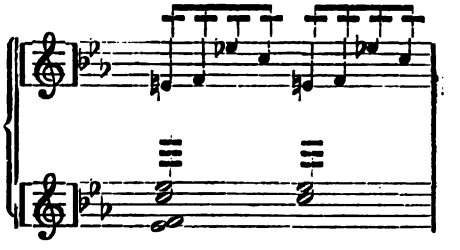
Stephani:



Original:



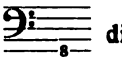
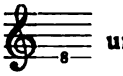
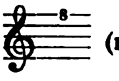
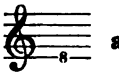
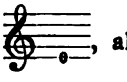
Stephani:

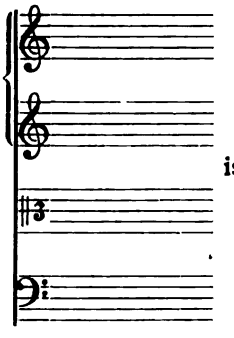


Im zweiten Beispiel bildet die zweite Violine mit ihrem Es (falscher Sekund-Akkord!) den Bass für das ganze Orchester. Ich habe speziell die Partitur des Streichkörpers auf solche Fälle untersucht und von den 308 Takten der Manfred-Ouvertüre 104, also über ein Drittel gefunden, die auf diese abscheuliche Art entstellt waren. Überblickt man die Gesamtpartitur, so sind es noch mehr. Dabei ist die Manfred-Ouvertüre ein sehr einfaches Stück ohne besondere Stimmenkreuzungen. Wie würde erst eine kompliziertere Partitur in dieser Notierung aussehen? — In der Tat, mag ich den Eifer und richtigen Willen der Reformatoren noch zu hoch einschätzen, diese Ausgabe der Manfred-Ouvertüre ist eine Laien-Partitur.

Sie wäre es aber durchaus nicht, wenn ihre Schöpfer nicht auf die bizarre Idee verfallen wären, sämtliche Schlüssel bis auf den Violinschlüssel

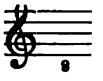
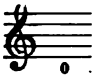
eliminieren zu wollen, wodurch sie das Kind mit dem Bade ausgegossen haben. Ich verkenne nicht, dass eine ideale Notenschrift diejenige wäre, die uns für jeden Ton ein besonderes Zeichen gäbe und uns dadurch der Schlüssel, aber auch der Transpositionen überhöbe. Solange wir aber am Fünfliniensystem festhalten, — und dass dies notwendig sei, erkennt auch die Reform Stephani an, — können wir den Schlüssel nicht entbehren. Doch wird es richtig sein, ihre Zahl zu reduzieren.

Sehen wir von ihrem Grundirrtum ab, so enthält die Reform Stephani einige beachtenswerte Vorschläge. Das Transpositionszeichen 8 entspringt einer glücklichen Idee; nur möchte ich raten, es in anderm Sinne zu verwenden, wie die Reformatoren, nämlich als Zusatz der Schlüssel derjenigen Instrumente, die ständig in Oktaventransposition geschrieben werden. So würde es zur Deutlichkeit beitragen, wenn man Kontrabässe und Kontrafagott so  die Chortenöre und, wenn man meinen Vorschlag, die Hörner stets in C zu schreiben, folgt auch diese so  und die kleine Flöte mit ihrer Transposition nach der Höhe so  (mit der 8 oben) vorzeichnete. Für die Bratsche muss der Altschlüssel erhalten bleiben, weil, wenn wir auch für dieses Instrument den  annähmen, die höhere Lage des Instruments die Einführung des  , also eines neuen Zeichens für ein einziges Instrument, nötig machte, ausserdem die verwirrende, sprunghafte Notierung im gleichen Schlüssel mit sich brächte, die in der Stephanischen Partitur so böse Folgen hat.

Ferner, man nenne es Gewohnheit, oder nicht, das Bild der Streichquartettpartitur  ist so typisch, dass man nicht daran rühren

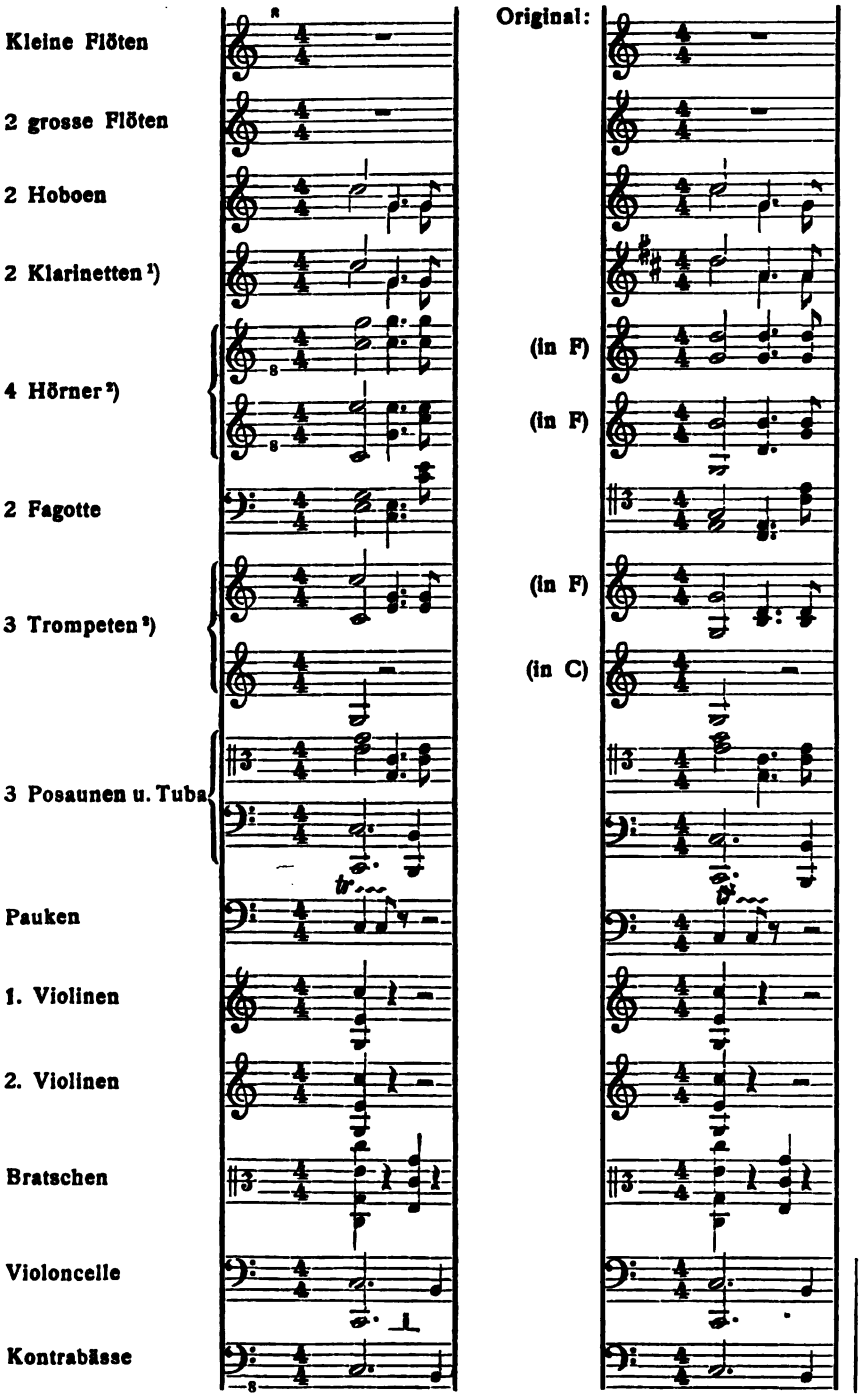
soll. Ich glaube, dass jeder Musiker, der Sinn für die Ästhetik einer Partitur hat, darin mit mir übereinstimmen wird. Es gibt eben wirklich auch gute Gewohnheiten.

Nachdem ich mir viele Partituren eigens daraufhin angesehen habe, erscheint mir der Alt-Schlüssel als Schlüssel der Mittellage auch für die erste und zweite Posaune das richtige, insofern ihre Stimmen nicht so tief liegen, dass sie, wie die dritte Posaune, im Basschlüssel notiert werden.

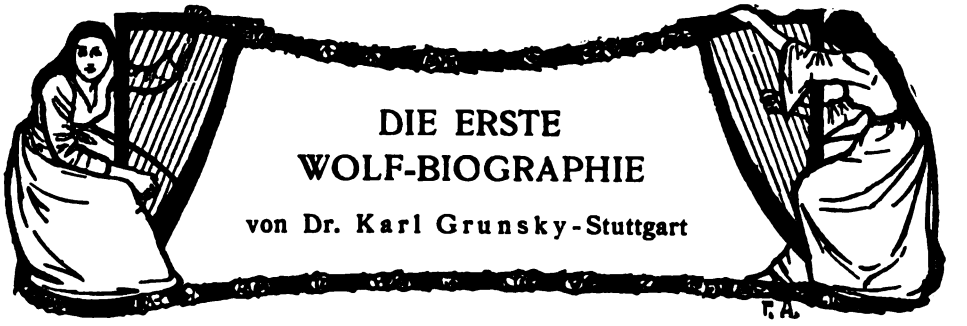
Nicht so streng gegnerisch wie in meinem ersten Artikel verhalte ich mich jetzt mehr dem Vorschlag gegenüber, andere Transpositionen, wie die in die Oktave überhaupt fallen zu lassen, also auch die Klarinetten und Althoboe untransponiert zu schreiben. Doch mache ich darauf aufmerksam, dass dies auch Nachteile mit sich brächte. Da ein Wechsel von  und  auch hier zu vermeiden wäre, so würde sich die Notierung in der Originallage für diese Instrumente insofern unbequemer gestalten, als man für die Klarinetten bis und für die Althoboe bis herabsteigen müsste, wenn man nicht etwa für die tiefen Noten den Basschlüssel zu Hilfe nähme. Auch müssten dann die Orchesterstimmen in der richtigen Transposition geschrieben werden, was namentlich in stark modulierenden modernen Kompositionen leicht zu Unzuträglichkeiten führen könnte. Setzen wir den Fall, in einem Stück, das in F steht und B-Klarinetten verwendet, käme eine Ausweichung nach Cis-dur vor. Der Komponist wird da mit geschicktem enharmonischen Wechsel an richtiger Stelle für die Klarinetten Es-dur schreiben, der Kopist aber zweifellos das unleserliche Dis-dur. Dass Klarinetten und Althoboe sich gerade durch ihre transponierte Schreibweise von den übrigen Holzbläsern abheben, habe ich seinerzeit schon erwähnt. — Doch wäre die Frage wohl zu diskutieren, ob nicht alle diese Bedenken durch den Vorteil überwogen würden, eine Partitur zu besitzen, in der es keine Sekunden-, Terzen- und Quintentranspositionen mehr gäbe.

Es wäre sehr wünschenswert, wenn sich hervorragende Komponisten, Dirigenten und Musikschriftsteller dazu, wie überhaupt zu diesem Artikel äussern wollten. Ich gebe meine Ausführungen als Vorschläge zu einer der Beachtung werten Angelegenheit, und werde Gegenvorschläge von berufener Seite dankbar entgegennehmen.

Der erste Takt der Meistersinger-Partitur würde sich (die Klarinetten auch untransponiert geschrieben) so darstellen:



[1]) Orchesterstimmen in D-dur. [2]) Transposition der Orchesterstimmen überflüssig, da Hornisten und Trompeter die C-Stimmen geläufig lesen.



DIE ERSTE WOLF-BIOGRAPHIE

von Dr. Karl Grunsky-Stuttgart

Mit dem vierten Bande hat Dr. Ernst Decsey in Graz soeben sein grundlegendes Werk über Hugo Wolf abgeschlossen. Der Verlag Schuster & Loeffler (Berlin und Leipzig) veröffentlichte den ersten Band schon 1903, im Todesjahre des Tondichters; die Bände 2 und 3 erschienen 1904. Weder Decsey noch den Verlag trifft meines Erachtens ein Vorwurf, dass die Herausgabe des ersten Bandes an die allgemeine Teilnahme anknüpfte, die sich damals besonders weit zu verzweigen schien. Einem späteren Gelehrten mag es vorbehalten sein, in akademischer Zurückgezogenheit Decseys Werk zu ergänzen; und dann fragt es sich wohl, ob er so viel Leben hineinbringe, wie in Decseys Arbeit steckt. Dem ersten Biographen wird es zum unschätzbaren Vorteil, von seinem Helden einen lebendigen Eindruck zu bewahren, die Zeit, die ihn bewegt, oder die er bewegt hat, aus unmittelbarer Anschauung zu verstehen. Allerdings lag es in der Natur der Sache, dass Decsey die Disposition (in der er ohnehin nicht seine Stärke hat) nur auf einen vorläufigen Ausdruck bringen konnte. Die zeitliche Nähe der Ereignisse verursachte einen fast ununterbrochenen Zufluss an Berichten, dem der Verfasser irgendwo Halt gebieten musste, um überhaupt ein Buch schreiben zu können, auch wenn er den ersten und den vierten Band zugleich ausgegeben hätte. Doch weit entfernt, dass das Erscheinen der Arbeit verfrüht wäre; mit der zeitigen Biographie wird auch zeitig dem Klatsch, den Halb- oder Unwahrheiten ein Ende bereitet oder wenigstens ein Damm entgegengesetzt. Decsey hat von überallher mit wahrem Bienenfleiss seinen Honig, süssen und auch bitteren, eingesammelt. Da der Leser meist übersieht, welche Mühsal, welcher Verdruss, welche Enttäuschungen dem Forscher beschieden sind, der ohne Vorarbeiten schreibt, so ist die Kritik verpflichtet, darauf hinzuweisen. Höher noch als den unermüdlichen Fleiss schätze ich aber die Gewissenhaftigkeit des Urteils. Decsey musste seinen Stoff sichten und sieben; er musste sich der Gerechtigkeit für und wider den Helden befleissigen. Im grossen und ganzen ist ihm die schwere Aufgabe, wahr, gerecht und dabei taktvoll zu sein, gewiss geglückt.

Wenn wir nun zum ersten Band greifen, so will uns manches zu breit erscheinen. Den ersten 27 Lebensjahren Wolfs sind 144 Seiten gewidmet. Etwas viel, trotz dem Interessanten, das ja in reicher Fülle geboten wird. Zum Beispiel im Kapitel: Richard Wagner und Hugo Wolf. Je geistesarmer die Zeit war, in der Wolf aufwuchs, desto entschiedener ehrt es ihn, dass er ohne das leiseste Zaudern oder Schwanken zu Wagner hielt. Wie schön berührt die selbstverständliche Sicherheit des Urteils! Wolfs Kompass war nicht eingerostet und zeigte untrüglich nach dem Rechten und Echten; oder kann man seine Findigkeit mit der geheimnisvollen Kraft der Wünschelrute vergleichen, die unter dürrem Erdreich die frische Quelle verrät? Darf ich eine Einzelheit aus dem Besuch bei Wagner erwähnen? Dessen Worte: „ich

verstehe gar nichts von Musik", sind doch am besten als humoristische aufzufassen. Und Wolfs ernsthafte Antwort: „O, Meister sind zu bescheiden" fügt dem freiwilligen Scherz die Köstlichkeit des unfreiwilligen hinzu. Mit Recht behandelt Decsey ausführlich die schriftstellerische Tätigkeit Wolfs am Wiener Salonblatt (1884—1887). Wer seine Konzert- und Theaterberichte im Auszug oder vollständig kennt, der wird ein wesentlich anderes Bild gewinnen, als die Fama ausgemalt hat. Diese Kritiken, frei von Dunst und Qualm der Phrase, wirken heute noch wie ein erquickendes Bad durch die Frische ihres Stils, durch die übersprudelnden Gedanken, durch die noch nicht abgeklärte, aber ursprüngliche, überschäumende Empfindung. Das Verbrechen war, Brahmsens Alleinherrschaft in Wien anzufechten. Wolf beging es, unbekümmert um Feindschaft und Strafe. Die Gerechtigkeit erfordert aber, festzustellen, dass er für manches Werk von Brahms warme Worte gefunden hat, die den Ernst seiner Polemik bestätigen. Wer es zurzeit als shoking empfindet, wenn Beethovens Glorienschein um Brahmsens Haupt erblasst, dessen Kurzsichtigkeit verweisen wir auf die Wandlung, die im Urteil über Schumann bereits eingetreten ist: es war in den siebziger Jahren unerhört, Schumann als Beethovenschen Symphoniker zu leugnen. Heute ist dieses Dogma gefallen. Ein besonnenes Urteil wird wenigstens mit der Möglichkeit rechnen, dass die Ansichten eines Wolf (oder die Herbecks) nicht gar so verrückt seien, wie man zunächst ausstreute.

Im ersten Bande findet der Leser als Anhang ein Verzeichnis der Kompositionen bis einschliesslich 1887; ferner eine biographische Tabelle, die leider in den andern Bänden nicht fortgesetzt worden ist. Der zweite Band umfasst auf 160 Seiten die Jahre 1888—1891, die den Rahmen geben für eine ausführliche und geistvolle Würdigung des Schaffens. Auch solche, die Wolf schon einigermassen kennen oder zu kennen glauben, finden da überraschend vieles Neue; ich mache z. B. aufmerksam auf Seite 21 ff., wo an Hand zuverlässiger Berichte und Beweise die Schaffensart Wolfs erörtert wird: dass er seine Lieder nicht aus quälerischem Besinnen hervorpresste, sondern dass sie oft buchstäblich über Nacht aufkeimten und ohne Abänderungen aufs Papier hingewühlt wurden. Wer denkt da nicht an Schubert? Weiter möchte ich andeuten, welch tiefes Verständnis die Würdigung der Schöpfungen geleitet hat. Der Verfasser baut vor uns die Melodie der Singstimme aus der Sprache auf; manchem wird es da wie Schuppen von den Augen fallen. Einer späteren Zeit muss es vorbehalten bleiben, die Probe aufs Exempel zu machen und nun auch zu betonen, dass die stilisierte Melodie, von der musikalischen Seite als Linie betrachtet, gefühlbestimmend und formvollendet sei. Prächtig gelingt Decsey die Analyse, wie sich das Werden in manchem Liede Wolfs spiegle (II, 69 ff.); dann der Hinweis auf die zeitliche wie örtliche Stimmung, ferner auf die Sachlichkeit (Objektivität) Wolfs. Am König in Thule von Liszt und von Berlioz ersieht man den Unterschied zwischen dem Liede, das sich selbst, und dem Liede, das zugleich den Singenden charakterisiert; der letztere Typus ist bei Wolf besonders reich vertreten. Von Seite 115 ab fesselt die fachmännische, aber auch dem Laien klar verständliche und höchst wertvolle Erörterung über die Harmonik und Rhythmik Wolfs. Die Methode ist bei dem allem der Vergleich; Beispiele und Gegenbeispiele sind schlagkräftig ausgewählt und werden mit feinstem Urteil zergliedert. Im einzelnen wäre vielleicht etwas einzuwenden gegen die Art, wie der Unterschied zwischen Wolf und Wagner behandelt wird. Jener Gegensatz, der etwa dem späteren Nietzsche aufklaffte, kann schwerlich an den Tonwerken selbst leserlich sein, so manches Mal Wolf eine Kameradschaft mit Nietzsche betonte. Die Gedankenverbindungen: Wagner — Bühne — grosses Publikum — Fresco — Pathos; Wolf — Intimität — auserwählte Geister — Feinheit — Psycho-

logie usw. haben geringen sachlichen Wert. Wagner denkt doch, wenn er Wotan eine Melodie gibt, weder bewusst noch unbewusst an grosse Räume (er hat ja ausserdem den Zuschauerraum kleiner, nicht grösser gewünscht); ebensowenig denkt Wolf an intime Räume, wenn er komponiert, sondern eben an den sachlich zutreffenden, musikalischen Ausdruck, und ist gewiss erfreut, wenn seine Lieder erklingen, ob im Zimmer, oder im kleinen, im grösseren Saal. — Die Tabellen im Anhang des zweiten Bandes geben eine Übersicht über die Entstehungszeiten der bekannten Liederzyklen (mit Ausnahme des Italienischen Liederbuches).

Im dritten Band (163 Seiten) überwiegt die Darstellung des Verhältnisses zu Welt und Umgebung; zugleich wird der Gang der Ereignisse und Erlebnisse von etwa 1892—1895 weiterverfolgt. Die Tabelle des Anhangs enthält den Überblick über den ersten Teil des Italienischen Liederbuches. Hier besonders, da es sich um Reinheit der Auffassung handelt, bewundern wir nicht allein den Fleiss des Verfassers, sondern auch seine Fähigkeit, mit jener feinen Wage zu prüfen, die wir Taktgefühl oder Herzensbildung nennen. Eine solche Reife des Urteils gewinnt nur, wer selbst mitten in den Notwendigkeiten des Lebens steht. Die Wolfgemeinde — wer will sich heute nicht zu ihr gezählt wissen! — kann sich freuen, dass Wolfs Fäden zur Aussenwelt so behutsam entwirrt daliegen. Denn es war kein kleines, aus den widerspruchsvollen Beziehungen das einheitliche anschauliche Bild zu gewinnen. Zu Wolf ein Verhältnis zu finden gelang oft eher dem Nichtsuchenden, als dem Suchenden. Die Freunde hatten sodann mit dem jähen Temperament zu rechnen, das in gewissem Sinn eben unberechenbar war. Auch ergaben sich Verwicklungen und Widersprüche dadurch, dass dem Genie die Aufrichtigkeit höher steht als Glätte und als geschäftsmässige Dankbarkeit. Decsey ist nicht in den Fehler gefallen, Recht sprechen zu wollen, womöglich immer zu ungunsten der Umwelt. Er gibt den Tatsachen Raum ohne Parteinahme; er trachtet nach Vollständigkeit und Klarheit, soweit beides mit der Rücksicht auf die noch Lebenden irgend verträglich ist. Zum Beweis, wie gerecht Decsey die Verhältnisse beurteilt, machen wir aufmerksam auf die Worte über Hans von Wolzogen und Humperdinck, zwei der ältesten Freunde der Wolfschen Kunst. Besonders interessant ist ferner der Abschnitt über die Opernpläne. Auf die Schilderung oder Andeutung der Kämpfe, unter denen sich Wolf die Anerkennung erzwang, muss ich hier verzichten; Decsey weiss das alles prächtig zu erzählen, und es schadet nichts, dass man merkt: er war Mitkämpfer in jener schweren Zeit, da es ein gefährliches Wagnis war, Hanslicks Autorität anzuzweifeln.

Der vierte Band enthält vor allem das wichtige Kapitel über den Corregidor. Freund und Feind werden hier gestehen, dass der Verfasser das Muster eines gründlich abwägenden, allseitig vergleichenden Urteils geliefert hat. Vorzüge und Schwächen werden mit der Unparteilichkeit reinster Liebe einander entgegengestellt. Fast möchte ich wünschen, die italienischen Lieder wären gleich ausführlich behandelt. Ein so gewaltiger Lyriker verträgt jede Kritik, ich meine natürlich jede sachlich begründbare. Besonders heikel war sodann die Aufgabe, von den letzten Jahren Wolfs zu berichten. Dies geschah ohne Weitschweifigkeit und ohne Empfindelei. Um so härter und grausamer fühlt der Leser die Tragik.

Im Anhang findet man die Tabellen der Entstehung der letzten Werke (darunter des zweiten italienischen Bandes). Weiter u. a. das Gesamtverzeichnis der Werke, wobei ich nicht verschweige, dass meine Angaben in der Festschrift vom Oktober 1906 (Grüninger, Stuttgart) im Abschnitt der Wolf-Literatur aufs gründlichste bereichert sind. Endlich fehlt auch nicht das ersehnte Namen- und Sachregister.

Der Gesamteindruck des Werkes entspricht den Erwartungen, mit denen man

eine erste Biographie empfängt: die Verehrung klingt überall hindurch; es wäre unsinnig, dies zu tadeln. Mitunter nur stimmt sich der Ton des Darstellers auch da, wo er ganz natürlichen Tatsachen gilt, zu einem gewissen Pathos hinauf, das übers Ziel schiesst und die Schilderung, anstatt lebensvoll, einförmig macht. Diese Gefahr seines Stiles hat Decsey aber im letzten Bande klar erkannt und gemieden. Etwas anderes möchte ich noch zur Sprache bringen: das Buch als technisches Problem; und ich habe da nicht bloss Decsey im Auge. Es fehlt der Biographie durchaus nicht an der schönen Ausstattung mit Vollbildern, Schattenrissen, Notenbeispielen, Faksimiles usw. Aber es sollte, als Ersatz für die wegen Kostspieligkeit fast abgeschafften Marginalien, jede linke Seite die Kapitelüberschrift wiederholen, jede rechte den Gegenstand bezeichnen, von dem die Rede ist. Schon der Zwang dieser Massregel müsste jeden Schriftsteller zu klarerem Überschauen und knapperem Zusammenfassen nötigen. Nicht Wiederholungen, aber Nachträge zum gleichen Stoff haben (auch bei Decsey) ihr Ermüdendes. Gewisse grössere Werke, Urteile Wolfs über alte und über zeitgenössische Tondichter usw., das sollte an seiner Stelle jedesmal erschöpft sein, wenn es auch hier und dort noch anders beleuchtet werden kann. Der Leser, der das Namen- und Sachregister vervollkommnet, wird meinen Einwand bestätigt finden. Zugleich aber wird er gewiss mit mir übereinstimmen in dem Wunsche: die Biographie möge ihrem wahren Werte nach erkannt, und so fleissig gekauft und gelesen werden, dass Decsey bald mit einer zweiten Auflage hervortreten kann.

OFFENE ANTWORT AN HANS RICHTER

un maligno con voi, chi ha gli occhi in testa. Basilio mögen wir nicht leiden; aber seine Worte treffen manchmal zu. In der Festschrift zum Hugo Wolf-Fest (Grüninger, Stuttgart 1906) ist der Sachverhalt, unter dem Penthesilea abgelehnt wurde, so wiedergegeben, wie er u. a. von Decsey erzählt und aufgefasst wird. Von mündlichen Uberlieferungen weiss ich in dieser Angelegenheit nichts. Zum mindesten wäre mir also, wenn ich Unrichtiges weitererzählte, der Schutz einer bona fides zuzubilligen. Richters Vorwurf der Verleumdung und Lüge fliegt, nachdem er mich durchbohrt, aber nicht kampfunfähig gemacht hat, in der Richtung auf Decsey und auf Wolf selbst weiter, wohin zu zielen der Schütze bisher unterlassen hatte. Wolf berichtet über die Probe des 15. Oktobers 1886 in einem Briefe vom 18. Oktober; man vergleiche die Biographie I, Seite 140ff. Meine Penthesilea? ruft Wolf aus. „Nein; die Penthesilea eines Wahnsinnigen, Trottelhaften, Spassmachers, und was Ihr sonst wollt, aber meine Penthesilea war das nicht. Ich kann es Euch nicht beschreiben, wie . . . dieses Stück gespielt wurde.“ Wolf erzählt ausführlich, welch ein Kauderwelsch herauskam, während der Kapellmeister, der das Stück zu befürworten versprochen habe, weiter dirigierte. Die Ansprache am Schlusse lautete nach Wolf: „Meine Herren, ich hätte das Stück nicht zu Ende spielen lassen — aber ich wollte mir den Mann anschauen, der es wagt, so über Meister Brahms zu schreiben.“ Decsey fügt u. a. die Sätze hinzu: „Es war eine tiefe Demütigung, die Wolf hier erlitt, denn er wurde als Musiker vor dem Orchester blossgestellt, und zweifellos konnte man ihn seine Brahms-Kritiken schwerer und verletzender nicht büssen lassen.“ Soweit Decsey und Wolf. Des letzteren Brief ist, natürlich als Protokoll einer Partei aufzufassen; deshalb suchte ich das herauszustellen, was mir verbürgt schien. Von der Vorgeschichte der Probe wusste ich nur, was der Biograph (I, 140) gibt: „Diesmal erhielt Wolf zwar keinen einstimmigen Abweisungsbescheid, wie zwei Jahre früher, als er sein Quartett eingereicht hatte“ (1884) usw. Darf ich nun auf eine Reihe von Fragen und Widersprüchen hinweisen?

1. Bestand Wolf darauf, das Werk in der Fassung zu hören, die ihm Richter offenbar als unvollkommen bezeichnete? Wie sich ein erfahrener Dirigent Wolf gegenüber etwa hätte verhalten können, deutet Decsey I, 143 an.

2. Richter stellt Lieblosigkeit oder Verzerrung der Wiedergabe in Abrede. Wolf behauptet sie in drastischer Ausdrucksweise. Unkundig über liebevoll und liebelos konnte der Schöpfer der Penthesilea nicht sein, wenn er auch dem bedeutendsten Orchesterkenner in gewissem Sinn als Anfänger gegenüberstand. Das Wort „verzerrt“ glaubte ich wählen zu dürfen, weil es mir für eine Art der Ausführung bezeichnend erschien, bei der die Tonhöhen der Noten unangetastet bleiben.

3. Wolf gibt an, Richter habe das Stück zu befürworten versprochen. Richter, wenn ich ihn recht verstehe, sagte nur das Durchspielen in einer Probe zu.

4. Wenn Richter von vornherein eine Abstimmung vermied (oder liess er die unmissverständliche Aufnahme des Orchesters an Stelle der Abstimmung gelten?) — warum hat er das Werk nicht als anonymes durchgenommen?

5. Richter gibt zu, dass er von Wolfs kritischer Stellung gegen Brahms wusste; zugleich wusste er aber nichts von Wolfs kritischer Stellung den Philharmonikern gegenüber.

6. Der Wortlaut der „Anrede" ist von Wolf und von Richter verschieden angegeben. Wolfs Glaubwürdigkeit kommt zustatten, dass sein Zeugnis bald nach dem Vorfall niedergeschrieben wurde, während sich Richter nach 20 Jahren äussert. Andererseits kann Wolf, schon durch die Art der Wiedergabe gereizt, vielleicht übertrieben haben. Deshalb liess ich in der Festschrift den Wortlaut weg. „Kränkend" waren Richters Worte auf jeden Fall, ob er Wolfs Gehör erreichen wollte oder nicht; ja, ich glaube, eine offene Kränkung hätte den verhältnismässigen Vorzug gehabt.

Dass Richter die kränkenden Worte auch heute noch aufrecht erhält, ist tief bedauerlich. Nicht etwa vom Standpunkt eines Brahmsverächters aus, sondern weil jene Worte mit der Penthesilea nichts zu tun haben. Fast könnte man aus Richters Behauptung schliessen, dass einem, der nach Richters Urteil besseres als die Penthesilea komponiert, das Recht zustehe, respektwidrig über Brahms zu schreiben; womit stimmte, dass sich Richter über Wagners Äusserungen nie öffentlich aufgehalten hat. In Wirklichkeit ist die Ansicht eines Komponisten über Wert oder Unwert der Schöpfungen eines andern in keiner Weise entscheidend oder von irgendwelchem Belang, wenn es sich um das Urteil über eine Komposition handelt. Die Sachlichkeit fordert, dass der Eindruck nur durch die Töne selbst bestimmt werde. —

Richters Angaben über seine Wirksamkeit für Bruckner sind insofern erfreulich, als sie beweisen, welchen Wert Richter heute darauf legt, für Bruckner eingetreten zu sein. Darf ich mir erlauben, folgende Zahlen entgegenzuhalten? Die erste Symphonie erschien am 13. Dezember 1891 in den Philharmonischen Konzerten; 23 Jahre nach der Erstaufführung in Linz. Die zweite Symphonie dirigierte Bruckner selbst auf der Schlussfeier der Wiener Weltausstellung von 1873; Herbeck am 20. Februar 1876 in einem Gesellschaftskonzert. Erstaufführung in der Philharmonie: 25. November 1894, nach 21 Jahren. Nach Herbecks Tod dirigierte Bruckner wieder selbst die dritte, 16. Dezember 1877. Es wird berichtet, mit Ausnahme David Poppers haben diese Symphonie die Philharmoniker als unannehmbar zurückgewiesen. Nach 13 Jahren, am 21. Dezember 1890, brachte die Philharmonie die dritte heraus. In einem Konzert zum Besten des Deutschen Schulvereins erschien 1881 die vierte unter Richter; eine zweite Aufführung auf Veranlassung des Akademischen Wagner-Vereins brachten die Philharmoniker 1886. In den Philharmonischen Konzerten erschien die vierte 1896, 15 Jahre nach der Erstaufführung. Die fünfte brachte zuerst Franz Schalk in Graz heraus (9. April 1894); als Neuheit für die Wiener Löwe (1. März 1898) mit dem Kaimorchester. Am 15. April 1899 Aufführung im Wagnerverein unter Löwe. In den Philharmonischen Konzerten 24. Febr. 1901 unter Mahler. Die Philharmonie unter Jahn führte 1883 die Mittelsätze der sechsten auf; nach 16 Jahren fand die erste philharmonische Gesamtwiedergabe der Symphonie statt. Die siebente wurde zuerst aufgeführt von Nikisch in Leipzig (30. Dezember 1884), dann von Levi in München (10. März 1885), drittens von Muck in Graz, viertens von Richter in Wien (21. März 1886). Wiederholt wurde sie in Wien 1889, aber nicht in den eigenen Konzerten der Philharmonie. Die drei Sätze der neunten brachte Löwe am 11. Februar 1903 zur Aufführung; in einem ausserordentlichen (sog. Nikolai-) Konzert die Philharmonie am 5. März 1906 unter Muck. Eigentliche philharmonische

Erstaufführung, soviel mir bekannt, in den letzten Wochen. Zu des Meisters Lebzeiten hat sich die Philharmonie nur der 8. Symphonie (18. Dez. 1892) zuerst angenommen. (Später, wie angedeutet, ebenso der sechsten.)

Bruckner schrieb von 1865 bis 1894 neun Symphonieen; Richter „wirkte" 1875 bis 1899 in Wien. Zur Zeit dieser Wirksamkeit ereigneten sich die sechs erstmaligen Aufführungen vollständiger Symphonieen in der Philharmonie (andere Brucknerkonzerte zähle ich hier nicht mit; auch wirkten dort meist gar nicht die Philharmoniker, sondern eine zweite Garnitur des Opernorchesters!) in folgenden Jahren: 1886 die siebente, 1890 die dritte, 1891 die (umgearbeitete) erste, 1892 die dem Kaiser von Österreich gewidmete achte, 1894 die zweite, 1896 die vierte; Erstaufführung war nur die der achten. Was es demnach mit Richters Satz: Nur mit der Erstaufführung der siebenten ging Bruckner an den Philharmonikern vorbei nach München — für eine Bewandtnis habe, ist unschwer zu erkennen. Erstens ist ausser der siebenten auch die erste und fünfte ausserhalb Wiens zuerst erschienen; zweitens hat Leipzig die Ehre der Erstaufführung der siebenten; drittens ist der von Richter nahegelegte Schluss: also haben die Philharmoniker alle andern acht Symphonieen zuerst aufgeführt, ein Fehlschluss. Die Neue Freie Presse lässt auch bereits Richter sagen: die Philharmoniker hätten alle seine Werke, mit Ausnahme der Siebenten aus der Taufe gehoben, wogegen die Grazer Tagespost den leicht zu führenden Gegenbeweis antritt. Nein, aufdringlich war Richters Wirksamkeit für Bruckner gewiss nicht. Von den 15½ Aufführungen, die bisher in philharmonischen Konzerten stattfanden, hat Richter nicht alle dirigiert.

Öffentliches Unrecht, absichtlich oder unabsichtlich begangenes, einzusehen und durch öffentliche Abbitte zu sühnen, kommt so selten vor, dass ich nichts sehnlicher wünschte, als mich durch eine solche Selbstüberwindung, namentlich einem Dirigenten von Weltruf gegenüber, auszuzeichnen. Ich kann es nicht. Denn sein offener Brief hat mich nicht überzeugt, dass ihm und seinen Philharmonikern Unrecht geschehen sei.

Dr. Karl Grunsky

SCHLUSSWORT HANS RICHTERS

Sehr geehrter Herr Collega!

Mein letztes Wort in einer Angelegenheit, die mich zu viel von meiner künstlerischen Thätigkeit ablenkt. „Ich kann es Euch nicht beschreiben, wie — dieses Stück gespielt wurde.“ Dagegen habe ich zu bemerken, dass es eine Lese-, aber keine Studierprobe war; wenn das Werk nicht gut geklungen hat, so war das Spiel der Philharmoniker gewiss nicht die einzige Ursache des Missklanges, vielmehr die dicke, lärmende Instrumentation. (Siehe 2tes Dezemberheft 1904 „Musik“.) Wie konnte ich es als „anonymes Stück“ durchnehmen lassen, da doch der Name des Componisten auf dem Titelblatte stehen musste? Die den Philharmonikern und mir angedichtete Absicht, den Gegner zu demüthigen, ist eben eine — Dichtung. Hätte ich die Aufführung zugesagt, so müsste ein Brief und ein Vermerk über die „Einreichung“ — die in Folge der öffentlichen Aufforderungen in den Zeitungen, Werke einzusenden, nicht umgangen werden kann — vorhanden sein; in den musterhaft genau geführten Büchern der Philharmoniker ist nichts davon zu finden. Ich habe nie gezögert, einen von mir begangenen Irrthum einzugestehen.

Die Wiener Philharmoniker, die „die traurige Rolle grundsätzlicher Rückständigkeit“ spielen sollen, haben nicht nur Bruckner nicht „verfemt“ — nach Angabe der Werke und Aufführungen stehen sie allen anderen Concertinstituten weit voran. Ich habe nicht behauptet, dass alle Erstaufführungen Bruckner'scher Werke in den philharmonischen Concerten stattfanden, gebe aber zu, dass die ungeschickte Satzform eine solche Deutung zulässt.

Das Hereinzerren eines grossen, verehrten Namens zwingt mich, diese Affaire fallen zu lassen. Wo endet das? — In der Zeitungsklatsch-Cloake. Ich danke.

Hochachtungsvollst

Ihr ergebener

Hans Richter

Mit diesem Schlusswort Hans Richters ist die Angelegenheit für uns erledigt.

Redaktion der „Musik“

BÜCHER

42. **Karl Maria Klob: Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper. — Die komische Oper nach Lortzing.** Harmonie-Verlag, Berlin.

Der Leser, der etwa von dieser Publikation, deren beide Teile sich insofern ergänzen, als der erste einen Überblick über die Entwicklung des Singspiels und der älteren komischen Oper zu geben versucht, während der zweite ausschliesslich die neuere Zeit behandelt, irgend welche Förderung und Bereicherung seiner geschichtlichen Kenntnisse erwartet, wird eine schwere Enttäuschung erleben. Schlimmer als das, er wird auf Schritt und Tritt Mängeln und Oberflächlichkeiten in der historischen Darstellung begegnen, die auch in „populären" Schriften über ein derart wichtiges Gebiet der Musikgeschichte, wie es der Verfasser zu behandeln unternimmt, heutzutage keineswegs mehr angebracht sind. Der Autor schöpft bei seinen geschichtlichen Exkursen meist aus zweiter Hand und hält sich hierbei mit Vorliebe an Jahn und Schletterer, während er die neueren Forschungsergebnisse nicht berücksichtigt. Diesem Hauptmangel der Gesamtdarstellung, der völligen Unsicherheit und Unselbständigkeit in allen Fragen musikhistorischer Natur, stehen als Vorzüge im einzelnen gegenüber eine klare Gruppierung des Stoffes, die hübsche Übersicht über die Entwicklung des Wiener Singspiels (Dittersdorf, Wenzel Müller, Schenk, Weigl) und eine warmherzige, freilich etwas einseitige Würdigung Lortzings. Lobenswert ist auch die schonungslose Brandmarkung des heute grassierenden Operettenunfugs. Die neuere Zeit ist dem Verfasser im allgemeinen besser geglückt, wenn auch hierbei manche Irrtümer mit unterlaufen, wie sich besonders in dem Kapitel über Cornelius' „Barbier" erweist, das zudem ganz ungehörige Ausfälle gegen Felix Mottl enthält. Dass Nesslers „Trompeter" und Humperdincks „Hänsel und Gretel", denen je ein Kapitel gewidmet ist, unter die komischen Opern gerechnet werden, ist eine der heiteren Unbegreiflichkeiten, an denen diese Veröffentlichung überreich ist. Mit Feuilletonstil, noch dazu mit einem stellenweise so schwülstigen und geschraubten, ist einem solchen Thema schlechterdings nicht beizukommen, und so ist der positive Wert dieser geschichtlichen Beiträge für den Fachmann wie für den Laien mehr als geringfügig.

Willy Renz

43. **Carl Krebs: Haydn, Mozart, Beethoven.** („Aus Natur und Geisteswelt". Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens. 92. Bändchen.) Verlag: B. G. Teubner, Leipzig.

Der Vorzug des vorliegenden Bändchens liegt darin, dass es mit wenigen, aber möglichst scharfen Strichen ein Bild der menschlichen Persönlichkeit und des künstlerischen Wesens der drei Heroen der neueren Musikgeschichte zu geben sucht, und insbesondere hervorheben will, was ein jeder aus seiner Zeit geschöpft und was er aus Eigenem hinzugebracht hat. So wird Haydn charakterisiert als der, der „alles, was im Gebiet der Musik seine Zeit bewegte, alles, was an neuen Strömungen die alten Gewässer durchfloss, an sich zog, es aufnahm und ihm den vollendetsten Ausdruck und die typische Form gab" als der, von dem Mozarts Wort gilt: „Keiner kann alles, schäkern

und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut, als Haydn". Mozart wird als der Instrumentalkomponist nach Wagners Worten gezeichnet: „er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Atem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte" und als der grösste Charakteristiker als Opernkomponist, „der es vermag, das Charakteristische in Melodie umzuwandeln, der in dieser Kunst ganz allein dasteht." Beethoven endlich wird als der dargestellt, der die Worte „Von Herzen — möge es wieder zu Herzen gehen", die er auf die erste Seite seiner grossen Messe schrieb, vor jedes seiner Werke hätte setzen können. „Denn in viel höherem Masse, als irgend ein anderer Tonsetzer, hat er alles, was er schuf, mit dem Blute seines Herzens erfüllt". Richard Wanderer

MUSIKALIEN

44. **Kling-Klang-Gloria.** Deutsche Volks- und Kinderlieder. Ausgewählt und in Musik gesetzt von W. Labler. Illustriert von K. Lefler und J. Urban. Verlag: F. Tempsky, Wien.

Mit Geschick und Erfolg ist gerade unsere Zeit bestrebt, die Geschenkwerke für unsere Kleinen aus einer Periode süsslichster Bilderfabrikation in die Region des Kunstwerkes zu erheben. Das vorliegende Werk ist ein neuer Beweis für diese Renaissance: wir haben eines der schönsten „illustrierten Kinderbücher" vor uns. Labler hat 46 Volks- und Kinderlieder mit feinem Verständnis für die Aufnahmefähigkeit des Kindes so leicht und so klangvoll wie möglich gesetzt, und 16 von ihnen gaben den beiden Illustratoren Stoff für ihre Aquarelle, neben denen ein zarter Buchschmuck herläuft, der die Notenbilder umrahmt. Vor allem wirken die delikaten Farben der Bilder bestechend; sie sind wohl bunt; nicht mehr zwar, als es das Kinderauge verlangt, und auch für das geübte Auge nicht aufdringlich. Im Gedanken graziös, in der Ausführung von vornehmem Geschmack, in der Stilisierung so massvoll wie möglich, geben sie einen entzückenden Akkord von frappierender Wirkung. Die beiden Maler sind uns bisher auf anderen, dekorativen Gebieten begegnet, mit dieser Arbeit zeigen sie, dass sie auch für die primitiv empfindende Kindesseele den richtigen Ton fanden. Die Druckausführung ist von hoher Vollendung, der Preis (3 Mark) aussergewöhnlich wohlfeil.

Richard Wanderer

45. **Erwin Degen:** Euch ist heute der Heiland geboren! Ein volkstümliches Weihnachtsoratorium für Soli, Chor, Posaunen, Orgel und Gemeinde-Gesang nach Worten der Bibel. Verlag: J. J. Reiff, Karlsruhe.

Mit vorliegendem kleinen Weihnachtsoratorium hat Pfarrer Degen den Versuch gemacht, für kleine und kleinste kirchliche Gesangchöre, denen es aus Gründen beschränkter Mittel nicht möglich ist, grosse klassische oder moderne Werke aufzuführen, ein einheitliches Werk für die Weihnachtszeit zu schaffen. Er betont in seinem Vorwort: „In der Komposition ist für grösste Einfachheit Sorge getragen und alles vermieden worden, was weniger geübten Kräften die Aufführung erschweren könnte. . . ." Ferner: „Die Gemeinde zu erbauen und im weiteren Sinne dem Volke musikalische Kost für sein Herz und Gemüt zu bieten, will der eigentliche Zweck des Oratoriums sein." Der Gedanke an und für sich, sowie durch Heranziehung des Gemeindegesanges die Aufführung einer Kirchenmusik intimer zu gestalten, ist durchaus glücklich. Leider muss man bei vorliegendem Oratorium den guten Willen allzu oft für die Tat nehmen. Der Verfasser will nach seinem eigenen Ausspruch möglichst leicht verständlich sein und doch den Stoff eindringlich gestalten. Was liegt da näher, als durch ausdruckvolle Melodik, einfache aber gewählte Harmonik, geschickt

disponierten, wohlklingenden Chorsatz usw. zu wirken? Um in wahrhaft edler Einfachheit und mit dem Aufgebot geringer Mittel einen überzeugenden Eindruck zu machen, dazu bedarf es nicht allein eines tüchtigen phantasiereichen Musikers, sondern auch eines grossen Könners, der es versteht, vor allen Dingen klingend zu schreiben. Die Kenntnisse von Erwin Degen reichen aber zu solchem Unternehmen nicht aus, so grundehrlich auch sein Wollen ist. So wie das Werk hier vorliegt, gemahnt es eher an ein Potpourri geistlicher Gesänge und Choräle, als an ein motivisch, logisch durchgearbeitetes Oratorium. Die mit Sachkenntnis unter Bezugnahme auf das heilige Weihnachtsfest ausgewählten Choräle und Melodieen stehen unvermittelt nebeneinander. Was Pfarrer Degen an eigener Erfindung hinzugetan, ist steif und unbeholfen, auf alle Fälle aber nicht geeignet, die vom Komponisten gewollte Wirkung hervorzubringen.

46. **Engelbert Humperdinck**: Bübchens Weihnachtstraum. Ein melodramatisches Krippenspiel für Schule und Haus. Verlag: Musikwelt (Robert Reibenstein), Gross-Lichterfelde-Berlin.

Das dem Kronprinzenpaar gewidmete Werk ist eine Gelegenheitsarbeit, die, in 14 kleine Teile zerfallend, den berühmten Schöpfer der Märchenoper „Hänsel und Gretel" nicht von seiner allerbesten Seite zeigt. Wohl ist alles sauber gemacht und wohlklingend gesetzt, ausserdem einige der bekanntesten Weihnachtsmelodieen geschickt dem Ganzen eingewoben, aber im übrigen ist der Griff, den Humperdinck diesmal in seine Melodieentasche getan, recht an der Oberfläche geblieben. Seinem Krippenspiel fehlt die warmblütige Herzlichkeit des Melos, das sein „Hänsel und Gretel" in so hohem Grade auszeichnet und liebenswert macht.

47. **Ernst Grothe**: „Weihnachtslied" von Richard Dehmel für eine Singstimme und Klavier, Violine und Harmonium ad lib. Op. 1. Verlag: Dreililien, Berlin.

Richard Dehmels einfaches „Weihnachtslied", das in seiner volkstümlichen Art echten Weihnachtszauber ausströmt, hätte ein besseres Los verdient, als zu einem so zweifelhaften kompositorischen Versuch benutzt zu werden, wie ihn sich hier der mit Opus 1 debütierende Komponist leistet. Flach in der Erfindung, flach in der technischen Ausgestaltung, flach in der Behandlung der Dichtung, vermag die Komposition weder nach der einen noch nach der anderen Seite hin irgendwelches Interesse zu erwecken.

48. **Granville Bantock**: Five Ghazals of Hafiz, translated from the Persian by Sir Edwin Arnold, for Bariton, Harp, Tambourine, Triangle, Piano. Deutsche Übersetzung von F. H. Schneider. — Lyrics from Ferishtah's Fancies, Poem by Robert Browning. Deutsche Übersetzung von Joh. Bernhoff. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diesem englischen Komponisten scheint eine Vorliebe für das Orientalische im Blute zu liegen. Alle seine mir bis jetzt bekannt gewordenen Kompositionen, wie auch jetzt wieder die beiden vorliegenden grossen Gesangswerke sind stofflich dem Orient entnommen. Es lässt sich nicht leugnen, dass Bantock's Phantasie der bilderreichen Sprache des Orients durch eine klangcharakteristische bis zur üppigen Schwülstigkeit sich steigernde Tonsprache entgegenkommt. Sein Ausmalen der sinnlich orientalischen Grundstimmung ist, wenn auch nicht immer ganz glaubhaft, doch von eigenartigem Gepräge. Besonders gut ist dem talentvollen Komponisten der umfangreiche Hafiz-Zyklus geglückt; wenn auch im Überschwange des Wühlens in orientalisch-wollüstigen Akkordfolgen weichliche Verschwommenheit und triviale Sentimentalitäten mit unterlaufen. Dieses persische Charakterbild würde ohne Frage als eine vortreffliche Talentprobe zu betrachten sein, wenn der Zyklus, anstatt der förmlich nach Orchestration schreienden unpraktischen Klavierbegleitung, für Bariton und Orchester komponiert wäre. Im Interesse seines Werkes möchte ich es nicht versäumen, dem Komponisten eine charakteristische

Instrumentierung dieses Hafiz-Zyklus dringend zu empfehlen; erst dann würde dem Werk das farbenprächtige Kolorit und eine Wirkung zuteil, die die glänzendste Klavierbegleitung nicht entfernt wiederzugeben vermag. Von einer Instrumentierung auszunehmen wäre das Präludium. Es leitet die Gesänge des Hafiz mit ihrer Mondschein-Liebes-Tanz- und Weinseligkeit-Lyrik mit Harfenpräludieren in leeren Quintenfolgen, Rasseln des Tambourins und einigen Schlägen auf dem Triangel etwas umständlich, aber echt orientalisch ein. In den dann nun ohne weitere Pause sich folgenden Aussprüchen des Hafiz bietet Bantock dem Sänger eine ebenso umfangreiche wie interessante Aufgabe, die ausser einem von starker Intelligenz getragenen Vortragstalent eine allen Regungen der Leidenschaft gehorchende umfangreiche Baritonstimme erfordert. — Im Gesamteindruck weniger glücklich gibt sich der Komponist in der Vertonung der Lyrischen Gedichte aus Ferishtah's Phantasieen. Auch hier ist die orientalische Grundstimmung ziemlich gut getroffen, doch in der Durchführung nicht gleichmässig genug. Weitaus mehr wie in dem vorgenannten Hafiz-Zyklus macht sich da eine recht europäische Sentimentalität geltend, die aus den reichlich abgestandenen Phrasen der neuitalienisch-französischen Schule resultierend mit der poetischen Orientstimmung nicht in Einklang zu bringen ist. Immerhin bieten auch diese 13 Gesänge einer guten Tenorstimme interessante Aufgaben. Beide Gesangswerke sind nur in englischer Sprache denkbar; da allein ergänzen sich Sprache und Vertonung.

49. **Paul Scheinpflug: Zwei Gesänge** für eine mittlere Singstimme, Violoncello und Klavier. op. 7. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Überblickt man die wenigen Werke, die Paul Scheinpflug bis jetzt der Öffentlichkeit übergeben, so ist zunächst zu konstatieren, dass hier ein starkes Talent zu uns spricht, das bestrebt ist, seine besonderen Wege zu gehen. Dies Streben nach Eigenart gibt sich weniger in der eigentlichen melodischen Erfindung, als in einer ganz merkwürdigen, teilweise unnatürlichen und geschraubten Harmonik kund, vor deren äussersten Konsequenzen selbst Scheinpflug nicht zurückschreckt. Die beiden vorliegenden Gesänge „Nachtgesang" und „Traumklänge" gehören nicht zu dieses Komponisten extremsten tondichterischen Leistungen. Es sind, rein musikalisch betrachtet, fein geaderte Stimmungsbilder von grossem Klangreiz. Bedauerlich ist es nur, dass Scheinpflug, der in der Wahl seiner Texte sowie in der musikalischen Ausdeutung des Stimmungsgehaltes ein durchaus feines Gefühl beweist, der Deklamation und den Möglichkeiten einer natürlichen stimmlichen Phrasierung nur ein geringes Verständnis entgegenbringt. Vorläufig ist ihm das Wort nur die Textunterlage einer Melodie, die ebensowohl von einem Instrument gespielt, als von einer Singstimme vokalisiert werden könnte.

50. **Georg Capellen: Drei deutsche Männergesänge** für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Carl Grüninger, Stuttgart.

„Deutschland zur See", „Rosel-Moselied" und „Moselied" sind durchaus volkstümlich gehaltene Gesänge, die sich sowohl für den Einzelgesang, wie für den Unisono-Gesang eignen. Rhythmisch und harmonisch in den einfachsten Bahnen sich bewegend, werden die Lieder mit ihrem melodischen Schwung auch in wenig musikalischen Kreisen Verständnis und Anklang finden.

51. **Max Mayer: Fünfzehn Lieder** für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 14. — **Sechs Lieder** für eine Singstimme. op. 15. — **Sechs Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn"** für eine Singstimme. op. 18. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Max Mayer ist ein durchaus ernster Musiker. Seine Erfindung ist fein empfunden, und seinen vornehmen musikalischen Gedanken weiss er in meist sehr glücklicher äusserer Fassung vortrefflichen Ausdruck zu verleihen. Macht in dieser Beziehung sein

opus 14, von einigen unlogischen harmonischen Härten abgesehen, einen sehr guten Eindruck, so enthalten sein opus 15 und 18 einige so vorzüglich geglückte Stimmungsbilder, wie sie nicht allzuoft in der neuen Liederliteratur zu finden sind. Besonders glücklich zeigen sich Mayers Erfindung und Können, verbunden mit einer bemerkenswerten deklamatorischen Phrasierung in op. 15 No. 2 „Einklang", op. 15 No. 5 „Der Kranke im Garten", op. 15 No. 6 „Nachtgang" und op. 18 No. 4 „Der verschwundene Stern". Es ist eine feine, jeder Effekthascherei abholde Kunst, die der mir bisher gänzlich unbekannte Komponist bietet. Der Aufmerksamkeit tüchtiger Sanges- und Vortragskünstler seien die vorgenannten Gesänge warm empfohlen.

52. **Ludomir Różyski:** 5 Préludes op. 2. — 2 Préludes op. 3a. — 2 Nocturnos op. 3b. — Im Spiel der Wellen (nach Böcklin) op. 4. Vereinsverlag junger polnischer Komponisten, Warschau und Berlin.

Rückgratlose verschwommene Themen, die in ihrer schwächlichen Erfindung und technisch geringwertigen Ausarbeitung nur eine sehr unbedeutende kompositorische Begabung erkennen lassen.

53. **Apolinary Szeluta:** 5 Préludes op. 1. — Variations op. 2. — Impromptu op. 3a. — Nocturne op. 3b. Vereinsverlag junger polnischer Komponisten, Warschau und Berlin.

Auch dieser Vertreter des jüngeren musikalischen Polentums ist nicht imstande, ein nennenswertes Interesse zu erregen. Wohl verfügt Szeluta gegenüber seinem Stammesgenossen Różyski über eine kräftigere Erfindung, doch gelingt es auch ihm in diesen Klavierkompositionen keineswegs, von einem wirklichen Können zu überzeugen.

54. **Sigfrid Karg-Ehlert:** Sieben charakteristische Stücke für Klavier zu zwei Händen. op. 32. Verlag: Gebrüder Hug & Comp., Zürich und Leipzig.

Wenn auch stark in den Fusstapfen von Grieg und Genossen wandelnd, ist den vorliegenden Klavierstücken Karg-Ehlerts ein charakteristisches Gepräge nicht abzusprechen. Technisch nicht von besonderer Schwierigkeit, bieten die Stücke, die besonders hinsichtlich ihrer rhythmischen und dynamischen Vielseitigkeit sehr reizvoll wirken, dem Spieler eigenartige Aufgaben.

55. **Sigurd Lie:** Jahrzeitsbilder. Vier Klavierstücke. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Glatte Faktur, brillanter, wohlklingender, aber keineswegs schwieriger Klaviersatz zeichnen die bezüglich der Erfindung etwas leichtgewogenen Klavierstücke aus. Ihre leichtansprechende Melodik dürfte den Stücken bald Eingang in besseren Dilettantenkreisen sichern.

56. **Wolfgang Jordan:** Auf blühenden Pfaden. 30 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Wolfgang Jordan ist zweifellos ein begabter Tonsetzer, der das Beste will und erstrebt. Leider scheint es ihm aber an der ruhig erwägenden kritischen Selbsterkenntnis zu mangeln, durch die allein ein absolutes Kunstwerk geschaffen werden kann. In diesen 30 Liedern zeigt er sich von allen möglichen Seiten. Vortreffliches und Schönes ist da mit Schwachem, ja oft ganz Minderwertigem gepaart. Neben einem starken Streben nach stimmungsvoller Charakteristik stehen Gesänge von nichtssagender Äusserlichkeit. Vielfach verfehlt ist die Deklamation. So ist beispielsweise No. 11 „Heimliche Gewalt", ein musikalisch sehr gutes Stück, durch die unnatürliche, breite Deklamation verdorben. Ähnlich liegt der Fall bei No. 19 „Störung", das durch seine Schlusssteigerung musikalisch sehr für sich einnimmt. Nicht klug von Jordan war es, Teile, wie „Enthüllung" und „Mondbann", zu vertonen. Für solch sinnliche Stoffe fehlen seiner Phantasie die adäquaten Farben.

Adolf Göttmann

KRITIK

OPER

BERLIN: Im Opernhaus gastierte Frieda Hempel als Gilda im „Rigoletto“. Die talentvolle junge Dame gehört vorläufig noch der Schweriner Oper an, wird aber vom nächsten Jahre ab in den Verband unserer Hoftheater treten und wirkt schon jetzt ab und zu, wohl aushilfsweise, mit. Wir haben also ein Interesse daran, ihre künstlerischen Qualitäten festzustellen und mit einem offenen Urteil nicht zurückzuhalten. Frl. Hempel hat in verhältnismässig kurzer Zeit, — sie ist seit etwa zwei Jahren an der Bühne — sich eine ziemliche Fertigkeit im technischen angeeignet. Die hübsche, weiche und gesunde Stimme ist in der ausgezeichneten Schule der Nicklass-Kempner trefflich ausgebildet; die Tongebung ist frei und stetig, die Atemführung korrekt, die Register sind sehr schön ausgeglichen, Kopfstimme und Koloraturanlagen ungewöhnlich entwickelt. Die Höhe, die leicht bis ins f^3 aufsteigt, klingt nur im forte manchmal etwas scharf. Was dem Organ, namentlich in der Tiefe, an Fülle und gesättigtem Klange noch fehlt, ist auf Konto der Jugend zu setzen. Auch eine gewisse Bühnengewandtheit hat sich eingestellt, wenngleich von dramatischem Spiel noch nicht die Rede sein kann. All diese Vorzüge und Fähigkeiten werden aber erst höheren Wert erhalten, wenn sie in den Dienst einer aufgeweckten Intelligenz treten. Vorläufig hat der seelische Ausdruck noch nichts Überzeugendes, es fehlt der gesamten Darstellung das Höchste, Persönliche, das unsere Anerkennung in unwillkürliche Teilnahme verwandeln würde. Frl. Hempel macht jedoch einen so sympathischen Eindruck, dass man ihre Weiterentwicklung gern abwartet. Gelingt es ihr, eine künstlerische Individualität in dem angedeuteten Sinne zu werden, so ist ihre jugendfrische Kraft in unserem Ensemble sehr willkommen zu heissen.

Dr. Leopold Schmidt

In Berlin fehlte es seither an einer Stätte, wo dem minderbemittelten Publikum bewährte Werke der einheimischen und ausländischen Opernliteratur in künstlerisch einwandsfreier Aufführung dargeboten worden wären. Der Gedanke, eine Art Seitenstück zum „Schillertheater“ zu schaffen, das sich im Laufe der Jahre zu einem Volksbildungsinstitut und damit Kulturfaktor ersten Ranges entwickelt hat, ist nicht neu. Die vereinzelten Versuche, die in dieser Richtung schon unternommen wurden, scheiterten meist an der Unzulänglichkeit der Mittel, der künstlerischen mehr noch als der materiellen. Das Lortzingtheater, das sein Heim in den Räumen des Belle-Alliancetheaters aufgeschlagen hat, hat nun die ebenso wichtige wie dankenswerte Aufgabe übernommen, die unleugbar vorhandene Lücke auszufüllen und der grossen Zahl der reichshauptstädtischen Opernfreunde, deren Geldbeutel zu ihrem Musikbedürfnis in keinem rechten Verhältnis steht, diesen Zwiespalt einigermassen zu erleichtern. Das neue Unternehmen, an dessen Spitze Max Garrison steht und das in den Herren Bodansky und Lindemann ein paar tüchtige Kapellmeister besitzt, hat bisher in einer Reihe grösstenteils wohlgelungener Neueinstudierungen (u. a. „Zar und Zimmermann“, „Freischütz“, „Undine“, „Wildschütz“, „Fledermaus“, „Regimentstochter“) ernstes künstlerisches Streben und beachtenswertes Können an den Tag gelegt und verdient schon um seiner erzieherischen Aufgabe willen aufmunternde Anerkennung.

Willy Renz

BRAUNSCHWEIG: Im Hoftheater errang Carl Burrian-Dresden als Tannhäuser grossen Erfolg; der Ring des Nibelungen ist in strichloser Neueinstudierung bis „Siegfried“ gediehen; die Neuheiten „Myrrah“, ein düsterer Einakter von dem preussischen General G. Frhr. von der Goltz und „Die Zierpuppen“ von Götzl, das von Richard Batka geschickt bearbeitete Lustspiel Molière's „Les Précieuses ridicules“ scheinen sich nicht auf dem Spielplane zu halten. Mehr Glück hat wahrscheinlich Viktor Hansmann mit seiner grossen Oper „Die Nazarener“, die am Totenfeste ihre Uraufführung erlebte und grossen Erfolg errang. C. W. Marschner-Berlin entnahm den Stoff einer längst vergriffenen Novelle von Richard Voss und baute mittels einer Reihe glänzender Bilder die Handlung äusserst geschickt auf, zwei bekannte Gemälde („Die Fackeln Neros“ von Siemiradski, „Die Toteninsel“ von Böcklin) wirkungsvoll einflechtend. Der Komponist, ein Verwandter Udels, dessen Männerquartett er vor seiner Niederlassung in Berlin als Pianist begleitete, steht auf Wagners Schultern, trotzdem er nur zwei Leitmotive für die beiden Religionen, die heidnische und christliche, verwendet. Die Aufgaben sind vielseitig und schwierig, eine glänzende Ausstattung ist für den Erfolg erste Vorbedingung. Das Hoftheater nahm sich des Werkes mit liebevoller Sorgfalt an, besondere Verdienste erwarben sich Direktor Frederigk, Hofkapellmeister Riedel, Oberinspektor Querfurth, die Maler Klippel und Rieger, Fräulein Lautenbacher, die Herrn Cronberger, Nöldechen und Jellauschegg.

Ernst Stier

BRESLAU: Unsere Stadt, die jahrelang ihre drei Theater in der Hand eines Direktors vereinigt sah, hat soeben eine neue elegante Bühne beschert erhalten, die sich zwar „Breslauer Schauspielhaus“ nennt, unter der Direktion des bisherigen Artillerie-Oberleutnants Georg Nieter aber vornehmlich die Operette und bisweilen auch die komische Oper pflegen wird. Die Eröffnungsvorstellung brachte Johann Strauss' Erstlingswerk „Indigo“, das jetzt, von fingerfertigen Zeitgenossen textlich neu ausstaffiert, „1001 Nacht“ heisst. Die Aufführung bestach vor allem durch eine hier bisher nicht gesehene Pracht der Ausstattung. Doch geriet auch der musikalische Teil unter des Wiener Hans Fuchs temperamentvoller Leitung vortrefflich. An dem Tenoristen Stampa, der Primadonna Dorsay, den Buffi Senius und Worms, der Soubrette Pelery, der „Alten“ Marie Hastert besitzt das Ensemble hervorragende Kräfte. — Die Oper des Stadttheaters brachte ausser der Reprise von „Salome“ keine Aufführung von Wichtigkeit. Das Werk ist, wie im Vorjahre, mit Frau Verhunc, den Herren Siewert und Beeg glänzend besetzt, hat für die kleine Rolle des Narraboth den seinem Vorgänger weit überlegenen Herrn Trostorff neu gewonnen und übt von neuem ungewöhnliche

Anziehungskraft aus. In Vorbereitung befinden sich Donizetti's neu bearbeiteter „Don Pasquale" und eine in deutscher Sprache bisher noch nicht gesungene ungarische Nationaloper „Nemo" des Grafen Géza Zichy. Dr. Erich Freund

CHARLOTTENBURG: Im „Theater des Westens" gaukelte der „Schmetterling", eine dreiaktige Operette von Willner und Buchbinder, Musik von Carl Weinberger, über die Bretter und fand dank einer ziemlich gelungenen Wiedergabe die übliche wohlwollende Aufnahme. Operetten im allgemeinen und erfindungsarme, vergröberte Nachzügler der Wiener Blüteperiode dieses Genres im besonderen pflegen durch langes Lagern nicht eben an Geschmack und Aroma zu gewinnen. Die Ausgrabung dieses zehn Jahre alten Opus ist denn wohl auch nur dem Umstand zuzuschreiben, dass es dem vorzüglichen Operettensänger Fritz Werner Gelegenheit gibt, in einer die Lachmuskeln und Tränendrüsen des empfänglichen Publikums gleich wirkungsvoll in Tätigkeit setzenden Paraderolle zu glänzen. Diesem Zweck wurde der brillante Darsteller auch vollkommen gerecht, und wenn es ihm trotzdem nicht gelang, über die Plattitüden des textlichen und musikalischen Inhalts hinwegzutäuschen, so ist das nicht seine Schuld.
Willy Renz

DRESDEN: In Webers „Oberon" sang nunmehr auch Frau Wittich die Rezia, leider ohne sonderliches Glück. Seltsam, wie eng umgrenzt der Rollenkreis dieser Künstlerin ist, die man manchmal monatelang hier nicht singen hört. Da Herr Burrian in Amerikas Gefilden weilt, sind die Aushilfsgastspiele an der Tagesordnung, die aber den wenig abwechslungsreichen Spielplan nur in den seltensten Fällen zu beleben imstande sind. Die Kräfte des Opernhauses sind jetzt durch die Vorarbeiten zu der Neuheit dieses Winters in Anspruch genommen; sie ist „Der Moloch" von Max Schillings. F. A. Geissler

FRANKFURT a. M.: Das musikalische Drama „Tiefland", Dichtung nach Guimera von R. Lothar, Musik von Eugen d'Albert, hat nun auch unsere Bühne beschritten und eine Aufnahme gefunden, die an Enthusiasmus grenzte. Es tat wohl, eine auf ein gewalttätiges Ende abzielende Handlung doch musikalisch nicht so metzgermässig verarbeitet zu hören, als beim italienischen „Verismo", und auch das vertiefte, anziehende Libretto verschaffte dem Werke Gunst. Kommt ferner hinzu, dass es vor einem fast immer wohlgeneigten Sonntagspublikum eingeführt ward, dass der Komponist in Person anwesend, und dass die Aufführung von vorzüglicher Qualität war. Dr. Rottenberg stand der musikalischen Wiedergabe in seiner treuen, verständnisvollen Art vor; mit gleichem Fleiss hatte die Regie Ch. Krähmers ihres Amts gewaltet. Was die Hauptrolle des Pedro anbetrifft, so wird sich kaum ein geeigneterer Vertreter dafür finden lassen, als Ejnar Forchhammer, dessen vornehme Kunst das seelische Bild des Helden und seine tragische Wandlung ergreifend zeichnet. Für die übrigen Hauptrollen haben wir Frau Hensel-Schweitzer (Maria), Frau Schacko (Nuri) und die Herren Breitenfeld und Greeff, für das Terzett der klatschsüchtigen Weiber die Damen Sellin, Gentner-Fischer und Wendorf; alle waren ihren künstlerischen Aufgaben gewachsen und voll hingegeben. Hans Pfeilschmidt

GRAZ: Die Oper Helmbrecht (ein Vorspiel und drei Akte), deren Text nach Wernhers des Gärtners Meier Helmbrecht, der ältesten deutschen Dorfnovelle, von P. G. Rheinhardt und dem Komponisten Julius Zajicek gearbeitet ist, hat bei ihrer Uraufführung dem Tondichter einen persönlich ehrenden und anerkennenden Erfolg gebracht. Ob der Erfolg dauernde Kraft besitze, möchte man bezweifeln, denn der jedenfalls begabte Musiker macht bei seinem Erstling die typischen Anfängerfehler, die in der Anlage des Textes und der noch mangelnden musikalischen Regie liegen. Ein melodisch sehr warm empfundenes Liebesduett, das den ersten Akt beschliesst, wird z. B. trotz allen Reizen langweilig, weil ein längeres Präludium vorhergeht, ein längeres Postludium unmotiviert nachfolgt. Ebenso mangelt es an der inneren Anspannung und Entspannung der Musik (getreu der Handlung), sowie der feineren Seelencharakteristik (getreu der Lage der Personen). Dagegen fesseln rein musikalische, etwa melodische und namentlich viele rhythmische Reize — dies besonders in den lebensvollen Chören — so dass man auf einen slavischen Komponisten riete, wäre J. Zajicek nicht ein Wiener Kind. Das Beste was man aus dieser ersten Oper hörte, die von E. v. Peteani (Helmbrecht), Frau M. Winternitz (Enith), Helvoirt-Pel (Vater), Ella Paalen (Mutter) und dem Kapellmeister Winternitz mit guten Wirkungen dargestellt worden ist, war: die Verheissung einer dramatischen zweiten Oper. Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Als erste Opernnovität ging hier „Der polnische Jude" von Carl Weis in Szene. Besonderes Verdienst um die Aufführung erwarben sich Herr Bürstinghaus (Mathis), Frl. Fiebiger (Annette), Karl Melzer (Wachtmeister) und Kapellmeister Bernhard Tittel, der den orchestralen Part in wirkungsvollster Weise zur Geltung brachte. Allerlei Indispositionen beeinflussten in ungünstiger Weise den Spielplan. Martin Frey

HAMBURG: Durch die vier historischen Opernzyklen, die unsere Oper in diesem Winter absolviert, ist ein recht ergiebiger Arbeitsplan für sie von vornherein festgelegt. Und wenn dabei dann einstweilen auch keine Zeit zum Studium von Novitäten übrig bleibt, so entschädigt für diesen Ausfall — der bei dem Stande der modernen Produktion gar so schlimm nicht einmal ist — die rasche und sichere Folge der Neueinstudierungen älterer und neuerer Werke. In den letzten Wochen gab es ziemlich dicht hintereinander in neuer, zum Teil glänzender Einstudierung Donizetti's „Don Pasquale", Spinelli's „A Basso Porto" und Saint-Saëns' „Samson und Dalila". Die wertvollste künstlerische Arbeit war bei der Einstudierung der prachtvollen, robusten, aber echten Spinelli'schen neapolitanischen Volksszenen geleistet worden. Es war eine späte Rehabilitierung des von Talent und Temperament strotzenden Werkes, das hier einst an einer wenig charakteristischen Aufführung zugrunde ging, und das nunmehr, von Kapellmeister Brecher in seinem innersten Wesen erfasst, sich ganz anders präsentierte und

auch ganz anders wirkte. In den Hauptrollen mit den Damen Beuer und Kühnel, den Herren Dawison und Pennarini besetzt, fand die glanzvolle Aufführung einen sehr starken Erfolg. Recht hübsch gab sich in der Neueinstudierung auch Donizetti's amüsanter „Don Pasquale". Dem liebenswürdigen Werke, das in Italien dauernd in Gunst steht, bei den Künstlern sowohl wie beim Publikum, kommt für die deutsche Bühne die Bearbeitung durch die Herren Bierbaum und Kleefeld sehr zustatten. Den burlesken Buffo-Ton italienischer Aufführungen traf die hiesige Einstudierung zwar nicht; man darf ihn billigerweise wohl von einem deutschen Ensemble auch nicht erwarten. Trotzdem war sie hinreichend flott und elastisch, zudem im orchestralen Teile unter Kapellmeister Stransky so sauber und diskret, dass sie schliesslich berechtigtes Wohlgefallen erwecken musste. Herr Lohfing gab die Titelrolle, mit glänzender Virtuosität sang Frau Hindermann die Norina, recht mässig war Herr Schlitzer. Die Neueinstudierung von „Samson" überraschte durch eine relativ prächtige Leistung unseres numerisch kleinen, vielgeplagten Opernchores, der in den letzten Jahren selten so ausdrucksvoll und mit so plastischer Behandlung des Wortes sang, wie an diesem Abend. Da auch das Orchester, unter Brecher, mit blühendem Ton spielte und das reiche Kolorit der aparten Saint-Saëns'schen Instrumentation in leuchtender Farbenpracht zur Geltung gelangen liess, stützte sich der starke Erfolg nachdrücklich auf diese beiden so wichtigen Gruppen. Einen prachtvollen Vertreter fand die Partie des Samson in Herrn Birrenkoven, weniger geeignet zur Dalila zeigte sich Frau Beuer. An Gastspielen gab es vor allem das erste Auftreten der neuengagierten und als Akquisition ersten Ranges zu begrüssenden Edith Walker, die trotz bedeutender Indisposition, als Brünnhilde in der „Walküre" mit ihrer aristokratischen, im höchsten Masse kultivierten Künstlerschaft, mit der unberührten Schönheit ihres vornehmen Organes und der Vollkommenheit ihrer Gesangstechnik genau erkennen liess, was wir alles von ihr zu erwarten berechtigt sind. Ganz abgesehen davon, dass Edith Walker als Künstlerin von der allerernstesten Auffassung, als leuchtendes Vorbild und Muster einer Ensemble-Künstlerin bei uns direkt erzieherisch wirken wird. Über die zahlreichen Gastspiele auf Engagement, die ausnahmslos mit einem „Versungen und vertan" endeten, zu reden, ist Verdruss. Alle diese Gastspiele verdanken wir der nicht mehr zu unterschätzenden amerikanischen Gefahr, denn es handelt sich für uns, Ersatz für Frau Fleischer-Edel und Herrn Hinkley zu suchen, die uns Conried entführt hat, resp. zu entführen sich anschickt. Sollte wirklich in New York nun noch eine zweite Oper reüssieren, die europäischen Künstlern Ähnliches bietet, wie jetzt Herr Conried, was bleibt dann für die armen deutschen Bühnen übrig?

Heinrich Chevalley

HANNOVER: In der Königl. Oper gastierte der Königl. dänische Kammersänger Herold als Don José, Turridu und Canio, ohne allerdings die Erwartungen zu rechtfertigen, die an sein mit vielem Aplomb in Szene gesetztes Gastspiel geknüpft wurden. Herold ist ein stimmbegabter, gut geschulter Sänger und lebendig gestaltender Darsteller, besticht aber weder durch besonderen Glanz noch durch besondere Schönheit seiner Mittel und überragt das Milieu unseres Opernensembles in keiner Weise. — Von sonstigen Ereignissen ist eine bis zum „Siegfried" gediehene, bis auf geringe Ausstellungen hervorragend gute Aufführung des „Ringes" zu nennen, die am 2. Dezember mit der Aufführung der „Götterdämmerung" ihren Abschluss findet, und in der die Damen Rüsche-Endorf, Hammerstein, von Alranyi sowie die Herren Gröbke, Moest, Gillmeister, Meyer, Gross und Hanke durchweg Vortreffliches boten. Am 23. November gab es eine völlig strichlose Musteraufführung der „Meistersinger von Nürnberg" mit den Herren Bischof (Sachs), Moest (Pogner), Hummelsheim (David), Battisti (Stolzing), sowie Frau Rüsche-Endorf (Evchen) in den Hauptrollen. L. Wuthmann

KÖLN: Im Neuen Stadttheater erzielte Otto Lohse durch die hinreissende Art seiner Leitung von Rossini's „Tell" ausserordentlich mächtige Wirkung. Während es im übrigen zumeist weniger interessierende Wiederholungen vielgespielter Werke gab, wird für die kommenden Tage die Oper „Vendetta" von Emilio Pizzi zur Uraufführung vorbereitet. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Mit der neuen komischen Oper „Mascarade" von Carl Nielsen scheint unser Königliches Theater ein Zugstück erhalten zu haben. Bisher fanden die Aufführungen vor ausverkauftem Hause statt. Der Text, nach einer Komödie Ludwig Holbergs von Dr. v. Andersen bearbeitet, hält sich nur im ersten Akt an sein Vorbild. Der zweite Akt ist nicht stimmungslos aber ohne Handlung, den dritten Akt füllt die Mascarade ganz aus. In diesem Akt tritt die Musik etwas in den Hintergrund, da die Aufzüge, Ballets und die teilweise sehr guten und lustigen schauspielerischen Leistungen in erhöhtem Grade die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Die Erfindung des Komponisten feiert ihre Triumphe im ersten Akt, der stilvoll und reich an Humor und Laune ist, und in dem die Musik eine Haltung und Selbständigkeit zu wahren weiss, die man in den späteren Akten trotz der burschikosen Lustigkeit und der eingestreuten musikalischen Witze vermisst. Was die Oper in der Entwicklung des begabten Komponisten bedeutet, lässt sich in einem kurzen Referat nicht ausführen. Viele sehen in ihr einen Fortschritt zu einer natürlicheren Ausdrucksweise. Der Tonzetzer dirigierte die ersten Aufführungen mit vieler Verve und wurde lebhaft hervorgerufen, was bei uns eine Seltenheit ist. William Behrend

LEIPZIG: Die von der englischen Tonsetzerin E. M. Smyth nach einer in der Grundidee wirksamen Dichtung H. B. Leforestiers komponierte dreiaktige Oper „Strandrecht", die noch Arthur Nikisch für das hiesige Theater angenommen hatte und die nun von Richard Hagel und Regisseur Marion unter Anbringung mehrerer, zumeist recht zweckdienlicher Streichungen einstudiert worden war, gelangte mit Frau Doenges (Thurza), Frl. Fladnitzer (Avis) und den Herren Urlus (Marc) und Soomer (Pasco) als vortrefflichen Interpreten der Hauptpartieen

zur Uraufführung. Grossen Erfolg hatte die entscheidende Duoszene des zweiten Aktes, deren abschliessenden Oktavunisono-Zwiegesang Frau Doenges und Herr Urlus allerdings mit ganz wunderbar-gewaltigem Stimmenklange zu äusserster Wirkung brachten, und das ganze Werk hat wenigstens soweit interessieren können, dass es am Schluss der Aufführung zu mehrmaligen Hervorrufen der Komponistin kam. Miss Smyth, die mit ihrem musikalischen Empfinden als Eklektikerin stark im Banne moderner deutscher, skandinavischer und französischer Vorbilder steht, imponierte ernstlich durch ihre sehr respektable Kompositionstechnik und durch die Sicherheit, mit der sie für viele Szenen des Dramas den richtigen Stimmungston zu treffen und die rechten Orchesterfarben zu mischen vermocht hat. Nach mehrmaligem dankenden Hervortreten ist die Komponistin mit ihrer Oper, die sie wegen der hierorts angebrachten Streichungen zurückgezogen hat, von der hiesigen Bühne verschwunden, um ihr „Strandrecht" nun in Prag auszuüben. Von der hiesigen Oper ist sonst noch über das zweimalige Gastspiel des Baritonisten Albers vom Brüsseler Théâtre de la Monnaie zu berichten, eines wohlgebildeten aber etwas gaumig singenden und nicht mehr ganz stimmfrischen Künstlers, der hier weniger mit seinem deutsch gesungenen und allzubürgerlich dargestellten Don Juan als mit seinem italienisch vorgetragenen und schauspielerisch besser charakterisierten Rigoletto interessieren konnte. Arthur Smolian

MAGDEBURG: Eine alte Fabel im neuen Kleide: ... und die Vögel wollten einmal einen König wählen: wer am höchsten fliegen könne, der sollte die dreizackige goldene Krone mit dem blauen Königsdiamanten tragen. Da kam ein Eifer in die gefiederte Tierwelt, und der Gockelhahn schwang sich stolz auf die höchste Sprosse der Leiter, die zu seinem Palaste führte, schlug mit den Flügeln und krähte und gab so das Zeichen zum Wettkampfe; aber schon war ihm der Tauber über, der auf dem Dache des Hauses ruckste. Und der freche Spatz lachte und schwang sich auf den Rand der Esse — aber er schwieg und duckte sich, als der Sperber vorüber und höher flog. Und die Schwalben verfolgten den hinterlistigen Räuber und stiessen mit anderen Singvögeln von oben nach ihm und vergassen des Höhenfluges. Da stieg die Lerche abermals tirilierend in die Luft und erschien schliesslich dem Auge nur wie ein kleiner schwarzer Punkt. Und schon glaubte man an eine Königin und nicht an einen König, als ein Flug von Kranichen höher einherzog ... aber ihr Flug nach dem Süden wurde schwerer und schwerer und senkte sich tiefer und tiefer, und noch war unter der immer höher steigenden Sonne keine Entscheidung. Da, gerade als die feurige Kugel ihren höchsten Stand erreicht hatte, rauschte es mit mächtigem Fittig heran und ein Adler zog allein seine weiten Kreise. Und während alles auf und über der Erde verstummte, stieg er immer höher zur Sonne empor. Und obgleich ihm die Natur nur den Schrei nach Hunger und Liebe gegeben hatte, entstand aus Schönheit und Rhythmus der Bewegung — die Musik des Raumes. Und er schwebte einsam im Äther.

Aber da begab sich etwas Seltsames. unter der mächtigen linken Schwinge, wo sein Herz sass, regte sich's, und ... ein kleiner Vogel nestelte sich unbemerkt von ihm aus den Federn los und schwang das kleine Gefieder zu noch höherem Fluge ... Ob er ihm glückte, nachdem da unten schon der Gewaltige als Herrscher ausgerufen war? Ob die eisige Luft sein kleines heiss und lebendig schlagendes Vogelherz nicht schliesslich doch erstarren machte? Die Fabel hat nicht den Ausgang, sondern nur den Mut dieser Tat aufbewahrt und dem kleinen Vogel den klein-grossen Namen des Zaunkönigs gegeben, in dessen Klang sich Anerkennung und harmlose Ironie so lustig mischen ...

... Das ist auch nach seiner vierten Oper die Tragödie im Schaffen des ohne Zweifel hoch talentierten und eifrig strebenden Komponisten Siegfried Wagner, dessen „Bruder Lustig" kürzlich im hiesigen Stadttheater dreimal aufgeführt wurde. Die ersten beiden Abende (Dirigenten Josef Göllrich und Wagner selbst) fanden ein ausverkauftes, der dritte Abend ein schlecht besuchtes Haus. Der zweiten Aufführung wohnte — viel beachtet — Frau Cosima Wagner mit ihrem Generalinnenstabe bei. — Aus dem übrigen Spielplan ragten zwei gute Ringaufführungen hervor. Auf dem Spielplan der nächsten Zeit stehen u. a. „Gunlöd" von Cornelius-v. Baussnern und „Der Barbier von Bagdad". Max Hasse

MAINZ: Ein fast stets ausverkauftes Haus, grosse Beifallsfreudigkeit, ist die Signatur, die unser Theater in dieser Saison bietet. Wenn das auch nicht der Gradmesser für die Tüchtigkeit eines Theaters ist, so darf doch gesagt werden, dass die Leistungen unserer Bühne durchschnittlich auf einem recht guten Niveau sich befinden. Die Direktion hat fast alle die besten Kräfte des vorigen Jahres wiederengagiert, im Gegensatz zu früher. Dadurch aber ist allein ein in sich abgerundetes und gefestigtes Ensemble möglich. Das zeigte gleich die erste Vorstellung von Verdi's „Othello", dem in kurzen Zwischenräumen „Aida", „Troubadour", Traviata" und „Rigoletto" folgten, also ein ganzer Verdi-Zyklus, ein interessantes Bild der Entwicklung des Meisters. Von Aufführungen Wagnerscher Werke ist eine glänzende Darstellung der „Götterdämmerung" hervorzuheben, in der besonders Philipp Brozel als Siegfried und vor allem Hedwig Materna Bedeutendes leisteten. Als Novität errang Puccini's „Bohême" einen geradezu glänzenden Erfolg. Von bedeutenden Gästen nenne ich vor allem Adrienne Kraus-Osborne, die die Carmen sang und in ihrer realistisch grosszügigen Auffassung mitriss. Interessant war es, wenige Tage später Frau Prevosti in derselben Partie zu sehen, in ihrer fast entgegengesetzten Art nicht minder fesselnd. Grösseren Erfolg allerdings hatte sie als Rosine im „Barbier", der ihr vor allem mehr Gelegenheit zur Entfaltung ihrer virtuosen Gesangskunst bot. Dr. Fritz Volbach

MOSKAU: Die Oper „Sadko" von Rimsky-Korssakoff ist endlich nach zehn Jahren ihres Bestehens im Grossen Theater aufgeführt worden, in dem jetzt Herr Suk einsichtsvoll und energisch den Dirigentenstab führt. — Die Privatoper des Herrn Zimin hat

auch russische Opern bei sich eingeführt. — Die Künstlervereinigung Solodownikoff hat sich zur Operette geflüchtet, die in materieller Hinsicht erwünschter ist. — Die Opera lyrique ist ganz eingegangen. E. von Tideböhl

NEW YORK: Caruso singt Puccini gerne; das erklärt zum Teil, warum die Opern dieses Komponisten in London und New York so populär geworden sind. Sein letztes Werk, „Madama Butterfly", das bekanntlich in Mailand ein glänzendes Fiasco erlebte, hat in London letzte Saison geradezu Furore gemacht, und die Puccini'schen Opern erlebten dort so viele Aufführungen als die Wagnerschen. In New York wird Puccini diesen Winter vielleicht eine ebenso grosse Rolle spielen, um so mehr als unsere zwei „rival managers", Conried und Hammerstein, sich um das Aufführungsrecht derselben streiten. Conried wird die „Madama Butterfly" später mit Geraldine Farrar und Caruso geben. Ein dritter manager, Henry W. Savage, ist ihm aber zuvorgekommen mit einer englischen Version derselben Oper. Savage hat bekanntlich vor zwei Jahren mit gutem Erfolg ganz Amerika mit seinem (englischen) Parsifal bereist. Ob er mit der Puccini'schen Novität ebensoviel Erfolg haben wird, kann man bezweifeln. Szenisch hat er die Oper prachtvoll ausgestattet und auch genügende Sänger und ein gutes Orchester, unter Rothmühl. Aber der Oper fehlt der echte melodische Zug; das bei weitem Interessanteste darin ist die sehr geschickte Verwendung und orchestrale Bearbeitung echter japanischer Melodieen, deren exotisches Gepräge durch geistreiche Harmonieen erhöht wird. Die Achillesferse dieser Oper ist, dass der Komponist den effektvollen Einakter, der uns die arme japanische Geisha vorführt, die drei Jahre auf ihren untreuen amerikanischen Gatten wartet und sich, nach seiner Rückkehr nach Japan mit einer amerikanischen Frau, das Leben nimmt — dass dieser rührende Vorgang auf zwei, ja, eigentlich auf drei Akte ausgedehnt worden ist. Es ist die alte Geschichte vom Prokrustesbett. Henry T. Finck

NÜRNBERG: Kunwald hat das Erbe des Kapellmeisters Cortolezis angetreten und gezeigt, dass er ein Künstler und routinierter Dirigent ist, so weit die realen Kräfte unserer Oper es überhaupt ermöglichen, dass Wille auch Tat werde. Immerhin waren Aufführungen wie „Aida", „Zauberflöte", vor allem „Walküre" auf einer Höhe, die den Theaterbesuch wieder zu einem Genuss machte. Gemma Bellincioni hat als Carmen und als Santuzza mit den Resten ihrer Gesangskunst und dem heftigen Temperament noch einen Triumph feiern können. Dr. Flatau

PARIS: „Die Generalprobe war nicht ungünstig und die erste Vorstellung war ein Triumph," so lässt sich das allgemeine Urteil über „Ariane", die neue Oper von Jules Massenet, zusammenfassen. Da aber die Pariser Grosse Oper ein wahres Gräberfeld für alle Neuheiten ist, die von ihr ausgehn, so werden vorsichtige Leute diese Siegesmeldung immerhin skeptisch aufnehmen. Wir müssen zunächst konstatieren, dass „Ariane", so sehr sich auch Massenet bemüht hat, seine Eigenart zu behaupten, eben doch nach der hergebrachten Schablone der „grossen Oper für die Grosse Oper" von Catulle Mendès gedichtet und von Massenet in Musik gesetzt worden ist. Die Rücksicht auf prächtige Ausstattung und Balletkünste zogen einen völlig nutzlosen zweiten Akt und eine Abgeschmacktheit im vierten herbei, der diesen schwer beeinträchtigt. Auch der erste Akt enthält manches dekorative Beiwerk, das ebensogut wegbleiben könnte, und der fünfte könnte auf ein kurzes Schlussbild eingeschränkt werden. Ja, selbst im dritten Akt, der dramatisch und musikalisch vortrefflich ist, stört die Erscheinung der von drei Balletgrazien und einem Balletamor umgebenen Liebesgöttin. Es wäre freilich leicht genug, diese Erscheinung geschmackvoller anzuordnen, als das in der Grossen Oper geschehen ist; und vielleicht wäre auch der vierte Akt durch die Weglassung des grotesken Wettanzes zwischen den drei Furien und den drei Grazien zu retten. Es ist bekannt genug, dass Massenet sehr geneigt ist, die Erfolge anderer auf sich wirken zu lassen. Die „Nibelungen" ermunterten ihn zur Legendenoper „Esclarmonde". Die „Navarraise" war ein modernes Sensationsdrama, wie die „Cavalleria Rusticana". „Hänsel und Gretel" zeitigten die Märchenoper „Cendrillon". Ebenso verdanken wir jetzt die Geburt der „Ariane" dem unerwarteten Erfolg, den in den letzten Jahren in Paris die Wiederaufnahme der Gluckschen Hauptwerke gefunden hat. So traf Massenet fast unwillkürlich mit einem anderen Erfolganbeter, dem Dichter und Kritiker Catulle Mendès, in einer lebhaften Begeisterung für die schönsten Legenden des klassischen Altertums zusammen und, da unter ihnen die Ariadnesage verhältnismässig am wenigsten verbraucht ist, so einten sie sich zu einer gluckistischen Oper über diesen Gegenstand. Als Hauptvorlage diente dem Librettisten die wenigst schlechte Tragödie des jüngeren Corneille. Thomas Corneille bot wenigstens einer ersten Tragödin eine gute Paraderolle, und genau das gleiche gilt auch von der Oper. Lucienne Bréval hat sich selbst in der „Walküre" keiner günstigeren Aufgabe gegenübergesehen. Ariadne ist weitaus ihre beste Leistung. Sie liegt ihr noch besser als Glucks Armide. Wie alle Dramen, in denen sich zwei Weiber um einen Mann streiten, spielt dagegen auch in dieser Oper der Held eine traurige Rolle. Er schmachtet abwechselnd für Ariadne und für ihre jüngere Schwester Phädra, und die Neuerung von Mendès, dass er im fünften Akt, wie ein brünstiger Hirsch, nach beiden zugleich schreit, ist kaum sehr glücklich. — Der Gang der Handlung ist, kurz gesagt, folgender: Der erste Akt spielt vor dem Labyrinth auf Kreta. Pirithous, Ariadne und Phädra begrüssen den Sieger Theseus, der dank dem bekannten Ariadnefaden den Kampf mit dem Minotaurus bestanden hat. Theseus entführt Ariadne, und Phädra folgt ihnen. Wir finden sie im zweiten Akt auf dem Schiffe wieder, das, vom Sturme verschlagen, in Naxos landet. Der dritte Akt spielt auf dieser Insel. Theseus und Phädra gestehen sich ihre Liebe und werden von Ariadne überrascht. Phädra schmäht Aphrodite und wird dafür bestraft, indem eine Adonisstatue auf sie stürzt, die sie zerstören wollte. Ariadne beschliesst, die Gestorbene aus der Unterwelt zurückzubringen. Im vierten Akt, der im Hades spielt, beschenkt Ariadne die Persephone mit frischen Rosen und erhält dafür

die Schwester zurück. Der fünfte Akt spielt wieder in Naxos. Umsonst fassen Theseus und Phädra die tugendhaftesten Entschlüsse. Sie fallen sich wieder in die Arme, fliehen zusammen nach Athen, und Ariadne ertränkt sich. Für Ariadne, die auch in der Verzweiflung sanft und liebebedürftig bleibt, hat Massenet durchweg den treffendsten musikalischen Ausdruck gefunden. Viel weniger ist ihm die leidenschaftliche Phädra geglückt. Theseus hat einige gute Momente der Sinnlichkeit und mehrere schlechte der Heldenhaftigkeit. Sein energischer Freund Pirithous ist ganz missraten. Selbst der tüchtige Delmas konnte das nicht verbergen, während der neue Tenorist Muratore und Louise Grandjean als Theseus und Phädra immerhin dankbare Aufgaben fanden. Auch die Altistin Arbell fand Erfolg mit dem Rosenlied der Persephone, das — horribile dictu — die Form eines langsamen Walzers erhalten hat. Die Ausstattung ist, wie gewöhnlich an der Grossen Oper, prunkvoll und geschmacklos zugleich. Das Schiff, das im Sturm des zweiten Aktes immer auf dem gleichen Fleck bleibt, ist grotesk, und nicht minder sind es die im Takt die Flügel schlagenden Sirenen, die Catulle Mendès als guter Wagnerkenner mehr dem „Nibelungenring" als der antiken Sage abgelauscht hat. — Die Komische Oper eröffnete am 9. November ihre Pforten gleichzeitig zwei westschweizerischen Komponisten von Ruf und Bedeutung: Emil Jaques-Dalcroze und Gustav Doret. Jaques kam mit seinem in Deutschland schon gegebenen Einakter „Le Bonhomme Jadis" (Onkel Dazumal) zu Wort, der nichts Schweizerisches an sich hat. Der Komponist hat Murgers harmloses Lustspiel durchkomponiert und jedenfalls dem Orchester mehr Stimmung und Gefühl anvertraut, als den singenden Personen, so dass man sich oft fragt, was dabei gewonnen ist, wenn man die Prosa Murgers singt, statt sie zu sprechen. Jaques-Dalcroze besitzt sehr viel natürliche Munterkeit und Talent zur Komik, aber er schreibt nicht sehr gut für die Stimmen. Die Pantomime wäre eigentlich sein Fach. Der alte Fugère spielte den Bonhomme Jadis ausgezeichnet und sang ihn, so gut er gesungen werden kann. Das Liebespaar, das von zwei Anfängern dargestellt wurde, verschwand fast ganz in seinem Schatten. Die lebhafte Bewegung des Ganzen gefiel übrigens dem Publikum sehr, so dass ein dreifacher Hervorruf den guten Schluss bestätigte. — „Les Armailles", die zwei Akte Dorets nach einem Text von Daniel Baud-Bovy und Henri Cain, bilden den denkbar stärksten Gegensatz zu der anmutigen Kleinigkeit seines Landsmannes. Hier ist der Stoff so schweizerisch als möglich, und der „Ranz des Vaches", das berühmte freiburgische Volkslied, bildet nicht nur ein, sondern sogar zwei oder gar drei Leitmotive. Ausserdem ist noch das Emmentaler Lied „Niene geits so schön und luschtig" und das Lied „Mi Vater isch en Appenzeller" ausgiebig verwendet worden. Obschon aber alle diese Lieder heiteren Inhalts sind, dienen sie einer sehr düsteren Handlung als schmückendes Beiwerk. Zwei Glarner Sennen, der Ringkämpfer Köbi und der Holzschnitzer Hansli, geraten wegen der hübschen Mädeli in Streit, und weil das Mädchen den Hansli vorzieht, schlägt Köbi diesen tot. Der zweite Akt spielt vor dem Wirtshaus im Tal bei einem Älplerfest. Die von Köbi in den Abgrund geworfene Leiche ist gefunden worden und wird hereingebracht. Das Mädeli ist verzweifelt. Die Menge zerstreut sich, und Köbi bleibt allein mit seinen Gewissensbissen zurück, die sich zu einer gespenstischen Erscheinung des Hansli verdichten, der nun seinerseits den Mörder erwürgt. Der Gegensatz zwischen dieser unheimlichen Geschichte und der idyllischen Sittenschilderung ist etwas gesucht, aber hier hat die Musik vermittelnd und heilend eingegriffen. Da wird z. B. ein an sich heiter klingendes Motiv des Kuhreigens unversehens zu einem unruhigen, geradezu tragischen Begleitungsmotiv im Orchester und auch im letzten Lied des Mörders Köbi ist es Doret wunderbar geglückt, die harmlose Melodie nach und nach zum Ausdruck herbster Gewissensangst zu machen. Weniger löblich ist es dagegen, dass Doret, der so oft klassische Konzerte dirigiert hat, den Mord im ersten Akt mit einem direkt der Trauermusik aus der „Götterdämmerung" entlehnten Orchestermotiv begleitet. Im ganzen steckt in seiner sehr soliden und wirkungsvollen Behandlung der Stimmen und des Orchesters eben doch ein gut Teil von dem, was man Kapellmeistermusik zu nennen pflegt. Der stimmgewaltige Bariton Dufranne sang nicht nur grossartig, sondern hatte sich auch vollständig in einen derben Gebirgssohn verwandelt. Der schlanke Tenor Devriès war als geliebter Holzschnitzer ebenfalls an seinem Platze, und eine vielversprechende Anfängerin namens Lamare gab der kleinen Partie der Mädeli unerwartete Bedeutung. Die komische Oper hat zwei grossartige Landschaftsbilder beigesteuert, und sogar der bäuerliche Tanz im zweiten Akt ist echt und ohne ballettistisches Beiwerk. Der Erfolg war sehr gross und wird sich wohl auch lange halten. Den zwei Akten Dorets und dem Einakter Jaques' schob die Komische Oper überdies das fast ganz vergessene Jugendwerk Saint-Saëns' aus dem Jahre 1872 „La Princesse Jaune" vor.

Felix Vogt

PRAG: Das sonst so rührige deutsche Theater stagniert in dieser Saison infolge der Krankheit seines Chefs. Im „Ring" bewährte sich Paul Ottenheimer abermals als tüchtiger Wagnerdirigent. Sehr interessiert hat Felia Litvinne (Paris) bei ihrem Gastspiel als Aida. Im tschechischen Theater gab's mehrere Novitäten. „Radhorst", eine langweilige, blutlose Oper mit „guter" Musik von Neschwera fiel ab. Dagegen gefiel die kleine Weihnachtsoper „Der Christbaum" des Jungrussen Rebikoff. Die bekannte Geschichte vom armen Kind, das am Weihnachtsabend unter den erleuchteten Fenstern der Reichen erfriert. (Vgl. Ennas „Streichholzmädel"). Die Musik ist fein und stimmungsvoll, vielleicht zu filigran für Theaterwirkung. Dazwischen trat das tschechische Institut auch mit einer vortrefflichen Neueinstudierung des Gluckschen „Orpheus" hervor. Dr. Richard Batka

WIEN: D'Alberts musikalisches Lustspiel „Flauto solo" ist in diesen Blättern zur Genüge besprochen. Es entgeht nicht, dass die Berichte, recht warm im Norden, gegen den Süden zu auskühlen. Nach München hat sich

auch Wien für die kontrapunktische Koppelung von wälscher Aria und deutschem Schweinekanon nicht recht zu interessieren vermocht. Man darf ja bezweifeln, dass dieser musikalische Fachwitz irgendwo das deutsche Publikum elektrisiert hat. Aber für Mittel- und Norddeutschland kann die Oper mit einer Figur aufwarten, von der eigentlich ihr bischen Heiterkeit ausgeht: mit der drastischen Theaterfigur der verwälschten Tirolerin Peppina. Für den Österreicher verblasst dieser Reiz, — Jodler, Schnadahüpfln sind ihm zu vertraute Klänge, die auch im altpreussischen Milieu nicht an Pikanterie gewinnen. Zudem fand gerade diese führende Partie nicht die glücklichste Vertretung in Wien. Wir exportieren so viele Soubretten nach Deutschland, dass uns selbst keine übrig bleiben. Starke textliche und musikalische Kräfte entfaltet „Flauto solo" überhaupt nicht. Herr von Wolzogen hat den Singspielstoff so lange symbolisch durchgeknetet und wortreich zerdehnt, bis alle Frische daraus geschwunden ist. Der Musiker wiederum hat das Kunterbunt stilistisch nicht recht bemeistert, und seine Dialogmusik reicht uns denn doch zu wenig kräftige Substanz. Um wie viel höher steht d'Alberts anmutige „Abreise"! Hier stimmten Sujet und Stil, und das kleine Lustspielchen bot d'Alberts Kleinkunst die rechten Masse. Auch ein neues Ballet-Divertissement, „Atelier Brüder Japonet" betitelt, ging über die Szene des Operntheaters. Hier wird der Tanz des Tanzes willen gepflegt, und das ist vielleicht das beste, was einem Balletverüber einfallen kann. Das tolle Ding scheut vor allerlei groteskem Spass nicht zurück; aber man muss dergleichen von dem von Tanzlust sprühenden Wiener Balletpersonal sehen, um versöhnt mitzulächeln. Dieser Tanzschwank ist vom Wiener Balletmeister Hassreiter ersonnen, und als Komponist zeichnet Franz Skofitz — per procura. Dr. Julius Korngold

ZÜRICH: Zwei Ereignisse gaben zu reden: das Gastspiel von Henri Albers vom Théâtre de la Monnaie in Brüssel als Rigoletto und eine Erstaufführung von Puccini's „Bohême". Das künstlerische Ergebnis des zweiten Ereignisses, ich meine Stil und Stimmung der Aufführung, war diesmal vor allem auf Rechnung der Regie (Hans Rogorsch) zu setzen, die dem Werke jenen Rahmen, jenen Gehalt zu geben versuchte, der weniger aus der Musik Puccini's als aus Henry Murgers „Vie de Bohême" zu erkennen ist, das dem Komponisten als Untergrund zu seiner Komposition diente. Dem Komponisten wurden unter dem Eindrucke des starken und verdienten Erfolges Schmeicheleien gesagt, die, wie immer wieder betont werden müsste, nicht so sehr auf Rechnung seiner Tonkunst als auf Rechnung der Tatsache zu setzen sind, dass uns bei dem Mangel an leichter flüssiger und allgemein verständlicher Musik in Opernform alles Neue in dieser Richtung dreimal wertvoller erscheint, als es tatsächlich ist. Von grundsätzlicher Bedeutung war der Umstand, dass unsere Opernregie und Theaterleitung, wenn sie Zeit und Musse hat, mit ihrem derzeitigen Ensemble recht schöne Aufgaben bewältigen kann. Auch einige „Tristan"-Aufführungen wären in diesem Zusammenhang zu erwähnen, aus denen man ersehen konnte, dass dieses Musikdrama auf einen Leistungsgrad abgestimmt war, der Geschlossenheit des szenischen und musikalischen Eindrucks verbürgte. Entsprechende Leistungen der Oper nach anderer Richtung lassen der Meinung Ausdruck geben, dass sich unter einer zielbewussten Zusammenarbeit von Direktion (Alfred Reucker), Regie (Hans Rogorsch) und Musikleitung (Kapellmeister Kempter) die Oper in aufwärtssteigender Richtung entwickelt, eine Tatsache, die auch anerkannt wird.

Dr. Hermann Kesser

KONZERT

AACHEN: Unser Musikbetrieb ist auf der ganzen Linie eröffnet. Abonnementskonzerte mit reizvollen Programmen, Waldthausenabende, die starkes Interesse erregen, Instrumentalvereins- und Volkssymphonieabende, alles unter Schwickeraths umsichtiger, rastloser Leitung. Das städtische Orchester hat einen neuen Konzertmeister, den Amsterdamer Noach, und den Solobratschisten Fischer erhalten, tüchtige Männer, die im ersten Abonnementskonzert Proben ihres vortrefflichen Könnens ablegten. Der Chor sang Georg Schumanns voll klingendes, fein gearbeitetes Werk „Sehnsucht" mit gutem Erfolge. Schwickerath dirigierte kraftvoll und erschöpfend Berlioz' „Harold in Italien." Henri Albers vom Monnaie-Theater sang eine Arie aus „Tannhäuser" und aus Massenet's „Roi de Lahore." Der Künstler besitzt grosse Stimmittel. Im ersten Waldthausenkonzert erfreute uns die Société de concerts d' instruments anciens aus Paris mit der Wiedergabe interessanter Stücke von Monteclair, Brussi und Ph. Em. Bach. Es war ein Gang ins Museum, interessant, belehrend, aber frostig. Nur des letzteren Concert pour les Violes ragt in unsere Zeit hinein. Frl. Buisson sang Lieder von Scarlatti und Pergolesi, Bergerettes und Pastourelles des 18. Jahrhunderts gewandt und mit trefflicher Schulung. Einen ungeteilten Genuss empfanden wir in einem Kammermusikkonzert, das aus der Bleesstiftung veranstaltet wurde. Das Publikum, „Volk" im eigentlichen Sinne, Handwerker und Gewerbetreibende, horchte gespannt auf bei den verständlichen und lieblichen Klängen eines Trios von Beethoven und eines Quartetts von Mozart. Leicht verständliche Soli sorgten für Abwechslung. Man weiss dem Dirigenten Schwickerath für die vielseitige Ausgestaltung auch dieser Musikabende herzlichen Dank. Joseph Liese

BASEL: Von den in den zwei ersten Symphonie-Konzerten gehörten Orchesterleistungen steht an erster Stelle eine glänzende Wiedergabe von Berlioz' Symphonie fantastique unter Hermann Suters Leitung. Als Solistin wirkte im ersten Konzerte die Hamburger Altistin Ottilie Metzger-Froitzheim mit, die mit ihren in jeder Beziehung echt künstlerischen Darbietungen reichen Beifall erntete. Aus der Zahl der bisher veranstalteten Künstlerkonzerte ragten zwei weit hervor: Frau Carreño entzückte durch die Ausführung eines hervorragenden Programmes ihre zahlreichen hiesigen Freunde, während sich Frédéric Lamond, der bei diesem Anlasse zum erstenmal in Basel spielte, mit einem sehr

erfolgreichen Beethoven-Abend starke Sympathieen erwarb. Dr. H. Stumm

BERLIN: Siegfried Ochs führte am Busstage Beethovens Missa solemnis auf. Chor und Orchester leisteten wieder vortreffliches, leider waren in dem Soloquartett die beiden Aussenstimmen, Frau Bellwidt (Sopran) und Anton Sistermans (Bass) musikalisch recht unsicher, so dass Frau Walter-Choinanus (Alt) und Herr Senius (Tenor) das Quartett nicht zu retten vermochten. — In der Singakademie hatte Georg Schumann am Totensonntag nur Chorwerke von Brahms aufs Programm gesetzt: das Schicksalslied, das Parzenlied, die Nänie und das Deutsche Requiem, in dem die Soli von Frl. Kappel und Alexander Heinemann trefflich ausgeführt wurden. Der wohlgelungene Abend bot einen erlesenen Genuss. — In der dritten Symphonie-Soiree der Königlichen Kapelle wurde das Programm mit d'Alberts flotter Ouvertüre zum „Improvisator" eröffnet; darauf folgten vier norwegische Tänze von Grieg, die Hans Sitt geschickt für Orchester bearbeitet hat; Wagners Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" und zu den „Meistersingern" und Beethovens „Eroica" entzückten die Hörer in der temperamentvollen Wiedergabe. Weingartner scheint seine volle Spannkraft fürs Dirigieren wieder gewonnen zu haben. — Im letzten Nikisch-Konzert wurde als Novität eine Serenade in vier Sätzen von Max Reger gespielt, die gerade wie die Sinfonietta den Beweis lieferte, das diesem Musiker der Sinn für wirksamen Orchestersatz bis jetzt noch nicht erweckt ist. Die Teilung des Streichorchesters in zwei Gruppen, von denen die eine mit, die andere ohne Sordine spielt, hat zur Folge, dass der wichtigste Faktor im Orchester klanglich lahm gelegt wurde. Auch thematisch kommt es nur zu kleinlicher Flickarbeit, nirgends gelangt ein Motiv zu bedeutsamerer Steigerung. Vor harmonischen Hässlichkeiten oder Sonderbarkeiten hat sich diesmal der Autor in acht genommen. Interessiert hat das Werk hier nur wenig. Willy Burmester spielte in vollendeter Weise eine von ihm zum Konzertgebrauch bearbeitete Sonate e-moll von Bach (Geigensonate mit beziffertem Bass) und Mendelssohns Violinkonzert. Ein liebliches Orchesterstück von Smetana „Vltava", das uns reizvolle Bilder aus der böhmischen Heimat des Tondichters vorführt und Beethovens Leonoren-Ouvertüre No. 2 bildeten den Anfang und den Schluss des Abends. — Lilli Lehmann hat wieder die Freunde ihrer Gesangskunst entzückt. Aus dem Programm seien die Eingangsarie aus Kolbes „Johannes der Täufer" und die fünf Gesänge Richard Wagners zu Gedichten von Mathilde Wesendonk besonders hervorgehoben. — Charlotte Huhn hat sich die Schönheit ihres grossartigen Organs und die Beherrschung des grossen Stils wohl erhalten; es ist zu bedauern, dass die bedeutende Künstlerin zurzeit nicht auf der Bühne tätig ist. — Otto Urak führte eine Phantasie für grosses Orchester nach einem Motto von Nietzsche auf. Welches Unheil Nietzsche und Richard Strauss in den Köpfen unreifer Jünglinge anrichten, war hier mal ganz handgreiflich zu spüren. Diese Phantasie war ein wahres Monstrum von scheusslichen Klängen, ganz roh instrumentiert, ohne jeden thematischen Faden, ein ohne Sinn und Verstand aufgerichteter Turmbau von Kakophonieen. Der Tonsetzer dirigierte seine Phantasie selber mit Körperverrenkungen, als ob er nach seiner Musik tanzte, um sich die Häupter Nietzsches und Richard Strauss' auf silberner Schüssel als Belohnung zu erobern. Georg Bertram, der in diesem Konzert Chopins Konzert in e-moll und Schubert-Liszts Wandererphantasie spielte, zeigte sich als flotter Pianist mit anerkennenswerter Technik und jugendlich frischem Temperament.

E. E. Taubert

Das erste „Orchester-Kammerkonzert", das E. N. v. Reznicek mit dem philharmonischen Orchester veranstaltete, deckte sich nur insofern mit dem als Aushängeschild dienenden Namen, als Bachs D-dur Ouvertüre (Suite) und Mozarts Konzert für Flöte (Max Reinicke) und Harfe (Otto Müller) mit kleinem Streichorchester und Beethovens Rondino für Blasoktett gespielt wurden. Volles grosses Orchester trat in Hans Pfitzners neuer, erstmalig aufgeführter Ouvertüre zu dem Weihnachtsmärchen „Das Christ-Elflein" in Aktion, mit starker Besetzung wurde auch die noch ungedruckte Suite für Streichorchester von Franz Dubitzky gespielt. Während dieses von wilder Phantasie, Gesuchtheit und Kakophonik strotzende Werk, das freilich unter allem Gestrüpp manchen aparten Gedanken enthält, mit Recht vom Publikum abgelehnt wurde, erwies sich die Pfitznersche Ouvertüre als ein warmempfundenes, echt poetisches, klangschönes Tonstück, das sicher weite Verbreitung finden dürfte, doch müsste entschieden mitgeteilt werden, was der Komponist in dem ohne Kenntnis des Märchens kaum verständlichen Mittelsatz sagen will. — Der um die Belebung der Blaskammermusik verdiente Gustav Bumcke führte mit einer Bläserschar, unter der sich vortreffliche Künstler wie der Klarinettist O. Schubert, der Flötist Rössler, der Oboer Flemming befanden, Rich. Strauss' schöne Serenade op. 7, Vincent d'Indy's für mich nicht geniessbare Chansons et Danses op. 50, sowie eine Romanze und einen sehr ansprechenden schwedischen Tanz von Gouvy vortrefflich auf; dazwischen spendete Hertha Dehmlow, von Bruno Hinze-Reinhold ausgezeichnet begleitet, prächtige Liedervorträge. — Das Brüsseler Streichquartett bot einen erlesenen Genuss mit Beethovens f-moll Quartett und brachte Paul Juons Quintett für Klavier (Vera Maurina), Violine, zwei Bratschen und Violoncell, das von mir gelegentlich des Essener Tonkünstlerfests eingehend analysiert worden ist (Bd. 19, 227 ff.), erfolgreich zur ersten Berliner Aufführung; insbesondere gefielen die beiden letzten Sätze. — Drei Bachsche Sonaten für Klavier und Violine, sowie die Sonate für diese beiden Instrumente und Flöte (Emil Prill) aus Bachs „Musikalischem Opfer" boten in trefflicher Wiedergabe der Pianist James Simon und der Geiger Friedrich Walther Porges. — Karl Markees, der gediegene Geigenlehrer, vermochte in seinem Konzert mit dem philharmonischen Orchester infolge seines temperamentlosen, trocknen Vortrags als Solist wenig zu interessieren. — Überschätzt wird entschieden Jan Kubelik, der mit dem Mozart-

saal-Orchester konzertierte und bei dieser Gelegenheit den jungen Wiener Pianisten Eduard Goll höchst erfolgreich zu Worte kommen liess. — Alfred Wittenberg hatte Fritz Steinbach für einen Beethoven-Brahms-Abend gewonnen; er spielte unter dessen Direktion vortrefflich die beiden Violinkonzerte und liess dann Fritz Steinbach mit der F-dur Symphonie einen wahren Triumph erringen, an dem das philharmonische Orchester stark beteiligt war. — Mit diesem unter Scharrers Leitung konzertierten die Geigerinnen Edith v. Voigtländer, ein kaum 14jähriges ungemein befähigtes und musikalisch reifes Mädchen, und Bianca Panteo, eine gediegene Künstlerin, in deren Konzert die Altistin Else Schünemann durch ihre schöne, wohlgebildete Stimme und tiefinnerliche Auffassung wieder einmal auffiel. — Verfrüht trat die Geigerin Margarethe Pannwitz an die Öffentlichkeit; ihre Konzertpartnerin, die Altistin Elisabeth Halter, zeigte wenigstens Verständnis und Geschmack im Vortrag. — Talentvoll ist der junge Geiger Otto Meyer (Chicago), doch traut er sich zu viel zu; seine Partnerin, die Sängerin Cläre Köhler, sollte der Öffentlichkeit fern bleiben. — Beachtenswert ist der Geiger Alberto Curci, den Bruno Hinze-Reinhold unterstützte; er ist ein vortrefflicher Techniker, zieht einen schönen Ton aus seinem Instrument und spielt mit Geschmack. — Dasselbe gilt auch von Franz Karhanek, einem blutjungen sehr sympathischen Künstler, der in Clemens Schmalstich einen tüchtigen Begleiter hatte. — Eugène Ysaye konzertierte zusammen mit José Vianna da Motta und faszinierte wieder einmal in höchstem Grade; zum Schluss spielten beide Künstler in genialer Weise Beethovens Kreutzer-Sonate — auswendig! — Staunenswerte Leistungen auf dem Kontrabass vollführte wieder der auch als Komponist beachtenswerte Sergei Kussewitzky, der sich zusammen mit dem tüchtigen Pianisten Alexander Goldenweiser hören liess. — Ein grosses, sehr beachtenswertes pianistisches Talent ist Wera Schapira; die ungemein temperamentvolle Künstlerin spielte neben einer Anzahl Solonummern mit Konzertmeister Robert Zeiler den kürzlich veröffentlichten Sonatensatz in c-moll von Brahms und die Sonate von Rich. Strauss. — Vera Goldberg fesselte in Gesängen von Richard Strauss und Tschaikowsky mehr durch ihren leidenschaftlichen Vortrag als durch stimmliche Vorzüge. Wilh. Altmann

In der Reihe der pianistischen Leistungen nenne ich an erster Stelle den ersten Abend von José Vianna da Motta. Er ist immer derselbe feinsinnige, durchgebildete Musiker von Geschmack und Temperament. Die Zähigkeit und ausdauernde Energie, die geistreiche Beleuchtung, in die er manche Partieen zu setzen weiss und ein gewisser virtuosischer Elan lassen mich stets über die etwas trockene Fortegebung und die hie und da herben Akkordsetzungen hinwegsehen. Zudem gehört er zu den Wenigen, die durch eine sparte Zusammenstellung ihres Programmes einen gewissen Reiz ausüben. Die symphonische Dichtung: „Les Djinns“ von César Franck ist leider mehr orchestrale Phantasie als ein wirkliches Kunstgebilde. Die musikalisch bedenkliche „Polnische Phantasie“ sogar unbedenklich abzulehnen. — Frédéric Lamond, der Beethovenspieler, schien mir etwas nervös und unruhig. Die Phrasierung in der „Pathetischen“ und der „Mondscheinsonate“ war nicht immer einwandsfrei. Das Melos wurde häufig gerupft und gezupft, Akzente zu grob-sinnlich als solche hingesetzt, und das Tempo litt unter einem bei Lamond doppelt auffallenden und unschönen rubato. In der Polyphonie klappten die Hände zu deutlich nach. Als direkt stilwidrig empfand ich die Verschleppung des zweiten Satzes der cis-moll Sonate. Das Mass: M. M. $\frac{\text{𝅗𝅥}}{\text{𝅗𝅥}}$ = 60 (im Trio gar $\frac{\text{𝅗𝅥}}{\text{𝅗𝅥}}$ = 52!), das Bülow $\frac{\text{𝅗𝅥}}{\text{𝅗𝅥}}$ = 76 ansetzt, ist nicht zu rechtfertigen, — selbst nicht aus Gründen des Kontrastes (Finalsatz!). Daneben stand vieles Schöne: so besonders der Fugenteil in op. 110 mit der herrlich eingeleiteten Umkehrung des Themas in D und vieles andere. — Evelyn Suart hat eine gut disziplinierte Technik, ein keckes, temperamentvolles Wesen und einen gesunden musikalischen Sinn, der, wenn er auch nicht tiefer greift, doch instrumentell zu gestalten weiss. Das etwas äusserliche, fein instrumentierte, rhapsodische Konzert von Rachmaninoff hielt sie tapfer durch. — Sandra Droucker ist eine elegante Erscheinung. Pianistisch gehört sie zu den „kalten“ Schönheiten. Ihr Spiel — zierlich und manierlich — hat etwas von jener steifen, langweiligen Galanterie des Rokoko. Auch an diesem Abend soll sie weder bezaubernd noch zwingend gespielt haben. Schade um die schöne Technik dieser liebenswürdigen, bescheidenen Künstlerin. — Auch Bruno Hinze-Reinhold zeigte kein neues Gesicht. Zäher Fleiss und eine peinliche Gewissenhaftigkeit sind seines Talentes beste Seiten. Nur bei Liszt kam eine grössere Freiheit und ein überraschender Glanz der Tongebung zutage. „Les jeux d'eaux à la villa d'Este“ war eine entzückende Leistung, auch nach der innerlichen Seite hin. „Vallée d'Obermann“ dagegen ohne wahre Gestaltung und Grösse. Die Bachvorträge aus dem „Klavierbüchlein“ von Friedemann Bach entbehrten feinerer Nuancen zwar nicht, wirkten aber ein wenig monoton. R. M. Breithaupt

Eine hervorragende Künstlerin ist die Pianistin Sigrid Sundgrén-Schnéevoigt. Sie entwickelt starkes Temperament, doch stehen ihr auch weiche Gefühlstöne zur Verfügung. In ihren Vorträgen verriet sich eine musikalische Natur. Weniger günstig lässt sich über William A. Becker berichten, der zwar auch musikalische Anlagen besitzt, aber diese der Kunst nicht genügend untertan macht. Ein unaufhörliches Verzerren der Themen und Suchen nach billigen Effekten, übertriebene Manieriertheit, überschwängliche Sentimentalität verleiden den Genuss an seiner fliessenden Fingerfertigkeit. Ähnliches ist über den technisch vorzüglich gebildeten Richard Goldschmied zu sagen, wenn er auch im Gegensatz zu Herrn Becker die Kraftentfaltung bevorzugt. Die Pianistin Ella Jonas bot mit einer Sonate von Mozart eine sehr anerkennenswerte Leistung, während die sonst tüchtige Spielerin Margarethe Eussert sich mit Beethovens Sonate op. 111 eine für ihre Kraft zu anspruchsvolle Aufgabe gestellt hatte. Blanche Marchesi gab einen Liederabend mit einem so

bunt zusammengestellten Programm, dass von einer künstlerischen Veranstaltung nicht gut die Rede sein kann. Über den Bassisten Ernest Sharpe ist kaum etwas zu sagen. Von Schulung, Auffassung, Talent war nichts zu entdecken. Aussprache des Deutschen unbrauchbar. Hugo Wolfs Lieder in solcher Ausführung einfach ungeniessbar. Recht erfolgreich, mit hübschen Stimmen und Geschmack sangen Margarethe und Eugen Brieger Duette und Einzellieder, von denen besonders zwei Baritongesänge mit obligatem Cello von Paul Scheinpflug interessierten. In das Gebiet des Dilettantismus sind die Gesangvorträge von Marie Schunk zu verweisen. Der Stimme von Augusta Viktoria v. d. Hellen, obgleich angenehm, fehlt es an Klarheit. Der Ausdruck ist verständig. Das Tremolieren sollte sie sich abgewöhnen, was auch Lilly Dorn-Langstein nicht dringend genug zu empfehlen ist, falls sie ihre stimmlichen und vortraglichen Vorzüge vorteilhafter zur Geltung bringen will. In der jugendlichen Pianistin Ethel Leginska hatte sie eine Mitwirkende, deren überschäumendes Temperament noch der Zucht bedarf. Ihre Technik ist leichtflüssig, der Anschlag schön, kräftig ohne roh zu sein. Marianne Geyer sang zur Laute mit schönem aber wenig gepflegtem Alt recht natürlich im Ausdruck. Robert Kothe hatte für seinen Volksliederabend, gleichfalls zur Laute, wiederum ein interessantes Programm von alten Liedern aufgestellt, wofür ihm grösseres Lob gebührt als für die Ausführung. Heinrich Hacke vertrat in seiner Vorlesung über Stimmerziehung die bereits von anderen aufgestellten Grundsätze, dass man erst müsse sprechen können, bevor man singen könne.

Arthur Laser

Der Schubert-Abend Susanne Dessoirs war ein wahrer, nahezu reiner Genuss. Die weise Ökonomie der Mittel und durchgeistigte Vortragsart der Künstlerin liess sie auf dem Gipfel ihres Könnens erscheinen. Auf Höhen weht wohl auch von ungefähr einmal ein schärferer Hauch, die Meisterschaft der Sängerin überstrahlte jedoch siegreich diese kleinen jäh auftauchenden Schatten ihrer Stimme. Auch Elena Gerhardt singt mit gewählter Künstlerschaft, wenn ihr Vortrag und ihre an sich sehr schöne, nur im Forte vibrierende Stimme auch nicht ganz die gleichen hohen, reinen Wirkungen erreicht. Alle Stärkegrade sind ja relativ, daher die wichtige Bedeutung ökonomischen Verfahrens — hier wie in jeder Kunstübung. In dieser Hinsicht hat Marta Bernhardt noch zu lernen. Mit ihrem klaren, tragenden und gut ausgeglichenen Mezzosopran ist sie infolge ihrer kalten, oft sphinxartig steinernen und zu sehr auf eine Saite gestimmten Vortragsart höheren Aufgaben noch nicht gewachsen. Auch überwiegt bei ihr noch zu sehr die merkbare technische Reflexion. Zwei weitere Sängerinnen vermochten wenig oder nicht zu interessieren. Frau Charles Cahier gelingen zwar leichtere Sächelchen nicht übel, schwerere nimmt sie jedoch viel zu wuchtig und „dramatisch“. Lorle Schneider aber haften solche Mängel der Stimmbildung und des Vortrages an, dass ihr zuzuhören mehr Qual denn Genuss bedeutet. Der zweite Liederabend des Bassisten Ernest Sharpe erweckte als „Reger-Abend“ mehr nach der Seite des Objektes hin Interesse, als hinsichtlich der wenig plastischen, ausschöpfenden, bei schönen Mitteln doch nicht genug tonal fixierten gesanglichen Leistung. Es waren vorwiegend leichtere Lieder mit stellenweise erkennbarem und — gern sei es zugestanden — schönem Melos ausgewählt worden, aber trotzdem sprach auch aus ihnen für mein Empfinden der typische Regersche Zug mehr reflektierender Meisterschaft, nicht positiv starker Erfindung. Adela Maddisson, die in dem Konzert der Frau Cahier als Komponistin zu Gehör kam, trennt freilich eine weite Kluft von diesem Können. Bei wohl vorhandenem Talent ist ihr Schaffen harmonisch und erfindungsmässig recht unbedeutend. Auf klavieristischem Gebiete erschien mir Paul Stebel als das (unter allen von mir Gehörten) weitaus am meisten versprechende, jetzt schon der Meisterschaft nahe Künstlerblut. Man darf gespannt sein, ob sie die kleinen noch vorhandenen Schlacken abstreifen und in die Phalanx der ersten einrücken wird. Moritz Mayer-Mahrs tüchtiges Können bewährte sich aufs neue. Freilich liessen Übertreibungen im f und pp manche Linie nicht klar genug hören, und die Architektur (z. B. des c-moll-Notturnos von Chopin) war nicht immer überzeugend organisch gestaltet. Aber in solchen Stücken wie Liszts „Dreizehnter“ ist er im besten virtuosen Sinne Meister. Diese nun einmal nötige überzeugende plastische und organische Gestaltung vermag Thekla Scholl-Gerkensmeyer bei weitem noch nicht zu bieten. Für die Kreisleriana und Wandererphantasie ist ihr Können noch nicht sicher und ausgeglichen genug. Es lässt nur stellenweise Hoffnungsperspektiven berechtigt erscheinen: nach der Seite beseelten Vortrages kleinerer, weniger umfangreicher Aufgaben hin. Das Klavierspiel Helene Obronskas dagegen kann vorläufig in keiner Hinsicht interessieren. Offenbare Klaviertalente sind aber die beiden Geschwister Else und Cäcilie Satz. Sie musizieren frisch und keck auf zwei Instrumenten: vorerst noch oft zu laut und nicht klar und sicher genug und auch zu unpersönlich. Aber bei ihrem jugendlichen Alter steht ihnen die Möglichkeit, sich noch einmal zu Grössen zu entwickeln, wohl offen. An dem einmal mitwirkenden Geiger Heinrich Seiffert erfreute die schlichte, solide Art des Musizierens. Technisch gelang nicht alles völlig sauber und mühelos genug.

Alfred Schattmann

BRAUNSCHWEIG: Die Konzerte häufen sich auch hier mit beängstigender Fülle. Die populären des Direktors Wegmann sind mit folgenden Solisten: Helene Runge (Pianistin), Ottilie Metzger-Froitzheim- Hamburg, der Gesellschaft alter Instrumente-Paris, und Sven Scholander bis zum dritten gediehen; der Verein für Kammermusik (Hofkapellmeister Riedel, Hofkonzertmeister Wünsch, Kammervirtuos Bieler, Kammermusiker Meyer und Vigner) und die Hofkapelle widmeten je einen Abend Schumann bzw. dem Gedächtnis des verstorbenen Regenten Prinz Albrecht von Preussen, dem Braunschweig auch musikalisch viel verdankt. Direktor Wegmann feierte das 20jähr. Bestehen seines Konservatoriums durch zwei Konzerte, Direktor Settekorn (Akademie

für Kunstgesang) machte uns durch das Oratorium „Christus der Tröster" von Zierau mit den Bestrebungen des Prof. Dr. Frd. Zimmer-Berlin bekannt. Der Chorgesangverein (Hofmusikdirektor Clarus) wählte für sein erstes Konzert „Odysseus" v. Bruch mit den Solisten Frl. Kappel-Frankfurt a. M., Frl. Höfken-Köln — beide entsprachen den hiesigen Anforderungen nicht — den Hofopernsängern Kiess-Dresden und Jellouschegg hier; W. Rössel widmete sein Kirchenkonzert J. S. Bach. Von Veranstaltern eigner Konzerte verdienen Erwähnung: Hofopernsänger Herms, E. Koldewey, Frl. Ottmer, Kammermusikus Ackermann, W. Burmester und Fr. Lamond (Chopin-Abend).
Ernst Stier

BRESLAU: Dr. Dohrn hat sich neue Sympathieen erworben durch eine ausgezeichnete Aufführung der Missa solemnis von Beethoven. Der Chor der Singakademie exzellierte durch Schlagfertigkeit, feinste Schattierung und auch durch Klangschönheit, soweit die Sopräne nicht bis an die äusserste Grenze der Sangesmöglichkeit hinaufgetrieben wurden. Leider hatten wir mit dem Soloquartett kein Glück. Johanna Dietz und Agnes Leydhecker distonierten, die erste häufiger als die zweite, der Tenor Willy Schmidts gab mühsam an, und nur Rudolf von Milde stellte wie immer seinen Mann. Er konnte aber nicht alles retten, denn die vier Stimmen passten nicht zueinander. — Hermann Behr, der zweite Dirigent im Orchesterverein, hat seine neue e-moll-Symphonie im dritten Abonnementkonzert aufgeführt. Es steckt viel Jugendkraft und Wagemut in dem Werke, thematische Erfindung und Arbeit sind nicht übel. Das Werk enthält nur zu viel massive Stellen, an denen durch ein zu grosses orchestrales Aufgebot erreicht werden soll, was an innerer Grösse fehlt. Vortrefflich in jeder Beziehung ist der Anfang des ersten und des zweiten Satzes und das ganze Scherzo. Das Publikum nahm jeden Satz beifällig auf. — Von fremden Künstlern liessen sich hier hören: Burmester, Godowsky, Wüllner und die Sängerin Krau-Bewert. Von Einheimischen seien genannt die Pianisten Rosenthal und Schwarz. — Der Piepersche Singverein veranstaltete sein Konzert zum erstenmal in dem neuen Breslauer Schauspielhause. — Ein Glanzpunkt in den musikalischen Ereignissen des Monats war das Konzert von Richard Strauss mit unserem philharmonischen Orchester.
J. Schink

BRÜSSEL: Das erste Konzert Ysaye wurde mit der Ouvertüre in d von J. S. Bach eingeleitet, die bei sonst gutem Ensemble durch die unverhältnismässig stark besetzten Streicher gegenüber den Bläsern in ihrer Gesamtwirkung beeinträchtigt wurde. Eine Novität von d'Indy „Sommertag im Gebirge" (Morgen, Mittag, Abend) enthält manch schöne Stimmungsmalerei, es fehlt ihr aber die Grosszügigkeit. Pugno spielte ganz wundervoll die Konzerte von Mozart (No. 23) und Rachmaninoff (No. 2). Das charakteristische Caprice espagnol von Rimski-Korssakow beschloss das interessante, schön ausgeführte Programm. — Das erste Concert populaire (Sylvain Dupuis) brachte als Novität Introduktion und Allegro für Solo-Streichquartett und Streichorchester von Elgar, das in dieser eigentümlichen Zusammenstellung nicht sehr anmutete. Eine schön instrumentierte und gut musikalische symphonische Dichtung „Gethsémani" des Belgiers Ryelandt wurde sehr kühl aufgenommen. „Till Eulenspiegel" von Richard Strauss verlangt eine impulsivere Wiedergabe. Die französische Pianistin Dehelly spielte mit perlender Technik, aber mangelnder Grösse das vierte Konzert von Saint-Saëns. Sehr warm sah sich der Berliner Tenor Jörn namentlich mit Liedern von H. Hermann und R. Strauss aufgenommen. An Stelle der Erzählung aus Lohengrin hätte er aber wohl etwas anderes wählen dürfen. — Von Künstlerkonzerten sind zu erwähnen zwei Abende, die Frau Brema mit ihrer Tochter, der Tragödin Tita Brand veranstaltete. Beide sind gleich grosse Künstlerinnen und entfachten grossen Enthusiasmus. Der famose russische Pianist Scriabine machte uns in einem Klavierabend mit einer Reihe fesselnder eigner Kompositionen bekannt, in denen namentlich die melancholische Stimmung in den Vordergrund tritt.
Felix Welcker

BUDAPEST: Als der erste Künstlergast dieser Konzertsaison trat diesmal Jan Kubelik auf den Plan. Der Weltruhm des jungen Künstlers übt hierzulande doppelt seinen Zauber, da ja dieser Ruhm von hier aus flügge geworden war. Wir fanden jedoch das Spiel Kubeliks matter als sonst; es war eine tonmüde, kalt glitzernde Virtuosität. Weit tieferen Eindruck machte Burmester, wenn er auch in der „Kreutzer-Sonate" vieles schuldig blieb. Umso wärmer leuchtete der keusche Adel, die fast feminine Anmut seines Spiels in Bachs e-moll-Konzert und in einer Serie Mozart-Bach-Dittersdorfscher Tonrokokobilder. — Die Philharmoniker waren pietätvoll genug, in ihrem ersten Konzert auch Robert Schumanns zu gedenken. Am Anfang des Programms stand die blühendschöne B-dur-Symphonie. Schlimm genug, dass es erst eines Anlasses bedarf, sich an Schumanns edler Kunst zu erfreuen. Das Konzert bot als Novität Liszts symphonische Dichtung „Prometheus". Für unser Empfinden ein Werk des Pseudotitanen, der nun einmal den göttlichen Funken nicht gestohlen hat. — Ein interessantes Orchesterkonzert veranstaltete die Direktion der Kgl. ung. Landesmusikakademie. Das Programm enthielt durchweg Werke von absolvierten Zöglingen der unter Leitung Hans Koesslers stehenden Kompositionsklassen, darunter mehrere mit dem „Erkelpreis" des „Leopoldstädter Kasino" ausgezeichneten Arbeiten; als ein bedeutendes Talent erwies sich vor allem Leo Weiner mit einer rhythmisch reizvollen „Serenade", noch mehr in seinem originell erfundenen, mit allen geistvollen Farbenkünsten moderner Instrumentierungsvirtuosität gezierten „Scherzo". Viel Stimmungswärme und melodische Erfindung äusserte Ferdinand Zsakovetz in einem Violinkonzert, und eine überaus graziöse, durch Delibes'sche Eleganz geadelte Balletsuite hatte Dr. Albert Szirmai beigesteuert. — Das populäre Grünfeld-Bürger-Quartett vermittelte uns an seinem ersten Abend die Bekanntschaft mit einem „Trio sinfonico" Enrico Bossi's, der in dem Werke italienische Melodieseligkeit, äusserlichen Klangreiz mit schlecht nachgepausten Brahmsschen Formalismen zu übertünchen bestrebt ist. Nach

dem „Paradiso perduto“ hat Bossi als Kammermusiker stark enttäuscht. Das Böhmische Streichquartett war diesmal gleichfalls mit einer Novität erschienen: einem programmmusikalisch gedachten Streichquartett des jungen böhmischen Komponisten Novak. Eine Klostergeschichte. Satz I: eine vierstimmige Fuge im Zeitmass eines largo misterioso. Dumpfe Klostergänge, Weihrauch, psalmodierende Mönchlein. Satz II nennt sich Fantasia und bringt (in Zusammenfassung der drei anderen Quartettsätze) die Vision eines der Brüder. Ein stürmisch werbendes Allegro, die Zurückweisung in einem spöttischen Scherzo und die Einkehr in den Klosterfrieden in der Wiederholung des einleitenden largo misterioso. Eine poetisch dankbare, aber musikalisch recht armselig durchgeführte Idee. Dr. Béla Diósy

DORTMUND: Das Kaim-Orchester eröffnete die hiesige Saison mit dem Vorspiel zu „Tristan und Isolde“, Strauss' „Don Juan“ und Beethovens Eroica und rechtfertigte den ihm vorausgegangenen Ruf. — In den beiden ersten philharmonischen Solistenkonzerten spielte Marteau Brahms' Violinkonzert und Regers D-dur Sonate für Sologeige mit überlegener Technik und klarer Durchgeistigung. Frl. Einstein war Beethovens G-dur Klavierkonzert noch nicht vollauf gewachsen; ungeschmälert dagegen erfreute Marie Buisson in Gesängen von Scarlatti und Pergolesi, sowie in einigen Bergerettes und Pastourelles des 18. Jahrhunderts durch die gediegene Schulung ihrer Stimme und die Eleganz des Vortrags. Das Orchester bewährte unter Hüttner seine Leistungsfähigkeit durch die Wiedergabe der e-moll Symphonie von Brahms, des „Till Eulenspiegel“ von Strauss und der neuen Serenade von Reger. — Der Musikverein bot unter Janssen chor- und orchesterseitig eine vollendete Aufführung des „Judas Maccabäus“ in Chrysanders Neugestaltung. Unter den Solisten glänzte Frau Götte durch die Klarheit und Leichtigkeit der Koloratur, Jungblut durch die sieghafte Beherrschung der Tenorpartie; Schmidt (Bass) genügte, Frl. Fuchs (Alt) jedoch nicht. — Possart verlieh im ersten Hornungschen Künstlerkonzert dem Melodram „Enoch Arden“ eine ergreifende Darstellung. Frau Müller-Friedhof vertiefte den Eindruck durch die Strauss'sche Musik am Klavier. — Die Fähigkeit, mit besonderem pädagogischen Geschick einen Chor zu schulen, besitzt Holtschneider. Die a cappella-Gesänge älterer und neuerer Zeit im ersten Konzert des Konservatoriums-Chors liessen dies in voller Schönheit erkennen. — W. Eickemeyer liess in Brahms' f-moll Sonate für Klavier und in Tschaikowsky's Trio op. 50 in feiner Abklärung des Spiels und ausdrucksreichem Empfinden einen hohen Grad künstlerischer Ausreifung erkennen. Schmidt-Reinecke und Genossen bereicherten das Konzert noch mit dem Beethovenschen Streichquartett op. 132. Heinrich Bülle

DRESDEN: Im zweiten Hoftheaterkonzert der Serie B erregte eine Neuheit gewaltiges Aufsehen und setzte die Zöpfe und Zöpflein der Fortschrittsunlustigen in lebhafte Bewegung. Sie betitelt sich „Frühling, ein Kampf- und Lebenslied“ und stammt aus der Feder von Paul Scheinpflug, der sich damit als Modernster der Modernen erweist. Gewiss gibt es in der Partitur harmonische Härten und instrumentale Kühnheiten, die selbst einen Mahler und Strauss übertrumpfen, aber man täte dem Komponisten bitter Unrecht, wollte man glauben, dass bei ihm diese Effekte Selbstzweck wären. Im Gegenteil, es findet sich in dieser Neuheit eine solche Fülle von musikalischen Gedanken, eine solche Fähigkeit, sich in breiter melodischer Linie zu bewegen und eine so ohrenfällige persönliche Eigenart der Tonsprache, dass gegenüber diesen Vorzügen, zu denen sich noch der eines grossen Zuges im Ganzen gesellt, die Extravaganzen des Komponisten nicht schwer in die Wagschale fallen können. Allerdings möchte er sich künftig bemühen, sich kräftiger zu konzentrieren und manches Überflüssige zu entfernen; auch sei ihm zu bedenken gegeben, dass eine allzulange Folge von reinen Quinten selbst dem fortschrittlich gesinnten Hörer kein Vergnügen bereitet und überdies nicht einmal mehr etwas Apartes ist. Aber in seiner Gesamtheit betrachtet, verdient Scheinpflugs „Frühling“ volle Beachtung. Unter der befeuernden Leitung Ernsts v. Schuch, der sich dadurch wieder einmal als Förderer der neuen Kunst bewährt hat, brachte die Kgl. Kapelle das ungemein schwierige Werk glänzend heraus. Der Erfolg war, wenn auch eine Opposition ihr möglichstes dagegen tat, doch sehr gross, so dass der Komponist mehreren Hervorrufen Folge leisten konnte. Der Busstag brachte die mit Spannung erwartete Uraufführung der neuen kirchlichen Tondichtung „Selig sind, die in dem Herrn sterben“ für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Albert Fuchs. Ich stehe nicht an, dieses grossangelegte Werk als eine künstlerische Tat von musikgeschichtlicher Bedeutung zu bezeichnen, da der Komponist hier mit grossem Glück den Versuch macht, die fast erstarrte Form des Oratoriums neu zu beleben und dem modernen Empfinden zugänglich zu machen. Er tut dies, indem er jedes Rezitativ vermeidet, auf einer überaus gelungenen textlichen Grundlage eine reiche Fülle dramatisch belebter Bilder an dem Hörer vorüberziehen lässt und sich zu deren musikalischer Illustrierung einer Tonsprache bedient, die einerseits in Rhythmik und Harmonik durchaus den neuen Anschauungen entspricht, andrerseits aber in zahlreichen Solo- und Ensemblesätzen dem Ohre die erforderlichen Ruhepunkte darbietet. Der Komponist, der sein Werk mit der von ihm geleiteten Robert Schumannschen Singakademie zur Aufführung brachte, hatte sich der Mitwirkung bedeutender Solokräfte versichert (Damen: Krull, Boehm-van Endert, Dehmlow; Herren: Giessen, Perron, Rains) und erzielte mit seiner Schöpfung eine so starke Wirkung, dass man alle grossen Konzertvereine auf dieses neue, eigenartige, schöne und ergreifende Werk hinweisen muss. — Im zweiten philharmonischen Konzert sang Elena Gerhardt mit grosser Intelligenz und wohlgebildeter Stimme, enttäuschte aber durch ihr wenig ausgiebiges Material. Willy Rehberg spielte ein Klavierkonzert d-moll von Richard Burmeister, ohne damit recht zünden zu können, wenngleich in dem Werke manches Schöne enthalten ist. Von Solistenkonzerten sei nur dasjenige Jan Kubelik's genannt, der

innerlich ausgereifter und tiefer geworden zu sein schien, technisch aber nicht mehr ganz auf der alten Höhe stand. Übrigens sollte ein Künstler von seinem Range doch seine Konzerte mit Orchester geben; da hat er Gelegenheit, die grössten Meisterwerke würdig zu interpretieren, während ein Soloabend mit Klavierbegleitung seinem künstlerischen Vermögen ziemlich enge Grenzen zieht. F. A. Geissler

ESSEN: Ein reicher Musiksegen hat sich über uns ergossen, zunächst in Gestalt von Vokalsolisten, dann in grossen Orchesterwerken. Auf den Liederabend des Musikvereins (Felix v. Kraus und Frau) folgte ein Quartettabend der Musikalischen Gesellschaft (Grumbacher de Jong u. Gen.). Dann hob Ernst Boehe im Musikverein seine Tondichtung „Taormina" aus der Taufe, ein Stück, in dem er gegen früher erstarkt ist, in thematischer wie koloristischer Hinsicht. Sehr klar aufgebaut und eine eingängliche Sprache redend, leidet das Werk jedoch an zu weit ausgedehnter Stimmungsmalerei. Unter Prof. Witte kam im selben Konzert Straussens „Zarathustra" sehr schön zu Gehör, während Frau Svärdström (Stockholm) mit virtuoser Technik für diese Umgebung zu leicht geratene Lieder sang. In der Musikalischen Gesellschaft dirigierte Max Reger seine Orchesterserenade op. 95, die mit ihrem Melodieenreichtum, ihrer durchsichtigen Polyphonie und entzückenden Klangwirkung grosse Freude weckte. Weitere und sehr dankbar aufgenommene Regergaben waren die Violinsuite (Konzertmeister Kosman) und eine Anzahl Lieder (Adele Münz und Ludwig Hess). Ludwig Vollerthun begleitete einige seiner von Hess gesungenen Lieder, die ein sehr günstiges Urteil über das Können des jungen Komponisten ermöglichten. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Der Cäcilienverein verhalf an seinem Busstagskonzert dem „Totentanz" benannten „Mysterium" von Felix Woyrsch zu einer in fast allen Stücken wohlgelungenen Wiedergabe. Das Werk selbst hat nicht so gleichmässig angesprochen, wie seinerzeit des Verfassers Passionsmusik, die einheitlicher, geschlossener in der Formgebung, zentripetal in der Wirkung ist, indes die wechselnden Bilder dieses tönenden Totentanzes mehr zerstreuen und keinesfalls den düster-majestätischen Grundgedanken für den Hörer so stetig festzuhalten vermögen, wie etwa die Todesreigen der bildenden Kunst in der Seele des Beschauers. Den schönen, stellenweise packenden Einzelheiten von Woyrschs tönender Bilderserie konnte man deshalb doch nicht regen Anteil versagen, und oft ward man auch hier wieder mit Interesse gewahr, wie organisch in der Tonsprache des Komponisten die ältere, strenge Satzkunst mit modernem Musikempfinden verschmolzen ist. Was sonst für diesmal zu berichten ist, gehört fast ausschliesslich dem Gebiete der Kammermusik an. Die Museumsgesellschaft hatte einmal das Böhmische Streichquartett und danach das Pariser Quartett Hayot zu Gast geladen; das letztere blieb bei Brahms' op. 51 a-moll hauptsächlich an der Aussenseite des Werkes haften, interessierte aber nicht wenig mit C. Francks D-dur Quartett. Schön führte sich das Waldemar Meyer-Quartett aus Berlin ein; was die Herren darboten (Regers op. 74 und 87), war ja nicht durchgängig erfreulich und überzeugend; indes wie sie zusammen spielten, musste jedermann beifällig stimmen. Auch den Schumann-Gedenkabend, den das Frankfurter Trio veranstaltete, und wobei man Carl Friedberg nach überstandener Krankheit wieder am Klavier begegnete, verdient dankbare Erwähnung. Hell strahlte da wieder einmal der nicht nachlassende Glanz und Klangreiz des Es-dur Quintetts auf. In einer Produktion des mit Recht gut angeschriebenen Neebachen Männerchores erschien der wohlbekannte Chormeister Friedrich Hegar als Dirigent seiner hier neuen Chorballade „Das Herz von Douglas" und erntete dafür rechtschaffenen Dank. Auch wer von seiner tonmalerischen Manier wenig erbaut ist, konnte sich diesmal am Beifall beteiligen, da die Malerei mehr ins Orchester verwiesen ist, dem Chore dagegen mehr als sonst bei Hegar seine naturgemässe sangbare Aufgabe gewahrt bleibt. Hans Pfeilschmidt

GENF: Die Solistin des ersten Abonnementskonzerts (Leitung: Willy Rehberg) war Teresa Carreño. Zur Aufführung gelangten das Klavierkonzert von Mac Dowell, die Variationen über ein Haydnsches Thema von Brahms, die Symphonie Nr. 2 in D-dur von Haydn sowie die Aufforderung zum Tanz von Weber-Weingartner. Über die den Werken zuteil gewordene Wiedergabe seitens des vortrefflichen Orchesters und der Klavierspielerin ist nur lobenswertes zu sagen. — Mit anziehendem Programm konzertierte die treffliche jugendliche Violinistin Tilde Scamonie. Die Herren Eugène Reymond, Woldemar Pahnke und Adolf Rehberg veranstalteten bis jetzt zwei Trio-Abende. — Eines starken Beifalls und grossen Zulaufes erfreuen sich die Konzerte des Symphonie-Orchesters aus Lausanne unter der feurigen Leitung von Alexander Birnbaum. Von diesen Konzerten haben schon drei mit glücklich gewählten Programmen unter schönem Erfolg stattgefunden. — Die von Otto Wend, Organist an der Madeleine-Kirche, veranstalteten Konzerte haben sich ebenfalls eines beachtenswerten Erfolges zu erfreuen. Prof. H. Kling

GRAZ: Ereignisse, die der Chronist, wenn auch in aller Kürze notieren muss, waren die Aufführungen zweier d-moll Symphonieen: der Dritten von Bruckner und der Dritten von Mahler. Die Brucknersche machte Löwe mit dem Wiener Konzertvereinsorchester, so ideal klar, dass jeder den Organismus des Werkes empfand; die Mahlersche machte der Komponist selbst mit dem hiesigen Chore und Orchester (über 500 Personen) und übte durch sie einen intensiven, sozusagen E. T. A. Hoffmannschen Zauber. Dr. Ernst Decsey

HAAG: Godowsky's Wiedergabe der Schubertschen Wanderer-Phantasie und seiner Transkription über den Strausschen Walzer „Künstlerleben" bewiesen aufs neue die hervorragenden Qualitäten dieses interessanten Künstlers. Der mitwirkende Violoncellist Mossel exzellierte in Marcello's Sonate und in einem Cantabile von C. Cui. — Ludwig Wüllners Schumannabend war ein neuer Triumph für den berühmten Deklamator-Sänger und für seinen Begleiter Coenraad Bos. Der zweite Abend

brachte nicht weniger als 25 Lieder von Brahms, Schubert und Otto Vrieslander. — Das Brüsseler Quartett brachte zwei interessante Neuheiten: Claude Debussy's Quartett und ein Klavier-Quintett von Paul Juon. Joh. Wysman (Amsterdam) spielte den Klavierpart. Bereits früher habe ich die Leistungen dieses Quartettes höher gestellt als die der Böhmen. Das bewies auch diesmal wieder der exzellente Vortrag des sechsten Streichquartettes von Beethoven. — Die Konzerte von Viotta's Residenz-Orchester erfreuen sich der grössten Beliebtheit von seiten des Publikums. Das erste Konzert war ein wahrer Triumph für den genialen Leiter. Das Programm enthielt Schumanns erste Symphonie, Saint-Saëns' „La jeunesse d'Hercule" und Wagners Vorspiel zu „Tristan und Isolde". Als Solistin trat Felia Litvinne auf und erzielte einen grossen Erfolg mit Glucks „Divinité du Styx" und Wagners „Isoldens Liebestod". — Das erste Volkskonzert unter Leitung von Baron van Zuylen van Nyvelt umfasste Schumanns dritte Symphonie, Max Bruch's Loreley-Vorspiel und die Tannhäuser-Ouvertüre. Zum ersten Male hörte ich den Baritonisten Henri Albers. Ein Künstler von hoher Begabung. Er sang eine Arie aus d'Indy's „L'Etranger" und wusste durch seinen beseelten Vortrag des Liedes „An den Abendstern" das Publikum zu stürmischem Beifall hinzureissen. Im zweiten Volkskonzert hörten wir Mendelssohns vierte Symphonie, Brahms' Akademische Festouvertüre und Goldmarks Ouvertüre zur Oper „Merlin". Die ganz vorzügliche Pianistin Elly Ney spielte Brahms' Klavierkonzert B-dur.

Otto Wernicke

HALLE a. S.: Ausser zwei philharmonischen Konzerten des Leipziger Winderstein-Orchesters — eine städtische Kapelle hat die Grosstadt Halle trotz der 170000 Einwohner noch nicht — das Berlioz' „Phantastische Symphonie", Strauss' „Zarathustra" [und Mozarts g-moll Symphonie in mehr oder minder guter Ausführung brachte, ist das Konzert der Meininger Hofkapelle zu verzeichnen mit Brahms' D-dur Symphonie und Beethovens grosser B-dur Fuge, die der gesamte Streichkörper ausführte. Die Ausführung zeigte, dass Wilhelm Berger wohl ein feiner Musiker, aber kein Meister des Taktstocks ist. — Von den Solisten trug Willy Burmester finanziell den Sieg davon, obgleich er im Grossen klein und im Kleinen wirklich gross war. Der feinsinnige Risler interpretierte in überzeugender Weise Beethovens Sonaten op. 53, 54 und 57. Seit langer Zeit liess sich wieder einmal Alfred Reisenauer hören und eroberte sich durch sein geniales Spiel aller Herzen. Karl Klanert bewies in Beethovens Es-dur Konzert, dass er seinem hochgesteckten Ziele immer näher kommt. Verfrüht war Annie Eiseles Versuch, Liszts A-dur Konzert geistig und technisch zu meistern, aber als Talentprobe doch interessant. Von Sängerinnen liessen sich Frau Knüpfer-Egli und Margarete Knüpfer in Duetten und Sololiedern hören und entzückten durch ihr intimes Musizieren. Dasselbe gilt von Annie Bremer, die sich schon durch ihre Liederwahl vorteilhaft einführte. Die Singakademie führte unter W. Wurfschmidts Leitung Brahms' „Deutsches Requiem" auf, für das die vorhandenen Mittel leider nicht überall ausreichten. Nicht unerwähnt darf die meisterhafte Wiedergabe des cis-moll Streichquartettes op. 131 durch die Herren A. Hilf, A. Wille, Unkenstein und Georg Wille bleiben. Einigermassen enttäuschte die Ausführung der Cello-Sonate von Locatelli durch den Wiesbadener Kammervirtuosen Brückner. Nelly Schlar-Brodmann hat stimmlich den Schmelz der Jugend abgestreift, vermochte aber durch ihre grosse Gesangskunst immer noch hübsche Wirkungen zu erzielen. Martin Frey

HAMBURG: Endlich einmal wieder Tage, in denen bei uns für Anton Bruckner etwas getan wird. Und wieviel ist hier für Bruckner noch zu tun und wie schwer wird es den Dirigenten hier immer noch gemacht, für Bruckner zu kämpfen, da es sich leider nicht nur um einen Kampf zur Gewinnung des Publikums handelt, sondern auch um einen Kampf gegen den Teil der Kritik, der mit stumpfen Waffen zwar streitet, aber doch damit noch Unheil genug anrichten kann. Eben weil unser Publikum eigentlich noch lange nicht Bruckner-reif ist, weil der musikalische Aufklärungsdienst im Falle Bruckner hier noch nicht ausreichend vorgearbeitet hat und weil bei der tiefen Unkenntnis über das Wesen Bruckners einstweilen hier noch die unglaublichsten Urteile geglaubt werden, sobald sie nur einmal der Ehre des Druckes teilhaftig geworden sind. Ja, wäre das noch ein frischer, enthusiastischer Streit, wie wir ihn anderwärts in den Kämpfen um Wagner und Liszt miterlebt haben; ein Streit, in dem mutig eine subjektive Meinung gegen die andere ausgefochten wird, ein Streit, in dem das Volk Stellung nimmt, dann liesse man sich's gefallen. Aber davon sind wir weit entfernt und vielleicht kommt unsere nordische, Brahmsgemästete Schwerfälligkeit niemals dahin. Um so mehr muss man die bewundern und lieben, die, selbst ohne Aussicht auf Misserfolg — wenn zum Teufel die gesitteten Abonnenten wenigstens zischen wollten —, ohne die leiseste Resonanz zu finden, für Bruckner als Dirigenten mit der Tat eintreten, wie Nikisch und Fiedler das taten. Nikisch brachte uns die VIII. von Bruckner, einige Tage nachdem er ihr in Berlin zum Siege verholfen hatte. Der Erfolg war nicht zu leugnen. Die immer Objektiven schoben ihn auf die Ausführung. Die war allerdings glänzend. Aber wir haben's erlebt, dass nicht minder glänzende Aufführungen mit einer glatten Ablehnung endeten, wenn das Werk selbst niemandem etwas gesagt hatte. Mir wollte es scheinen, als hätten mindestens das geniale Scherzo und das unheimlich schöne, reine und feierliche Adagio doch einige gepackt, als sei aus manchem Saulus an diesem Abend ein Paulus geworden. Das ermutigt, Nikisch um eine Wiederholung des Werkes zu ersuchen, denn nur so kann er bahnbrechend wirken. Fiedler brachte die VII., die berühmteste eigentlich, schon wegen des Adagio-Satzes. Sie versagte. Nicht durch Fiedlers Schuld, denn in der Generalprobe, vor einer musikalischen Zuhörerschaft, hatte sie gezündet. Aber am Abend war „man" verstimmt, weil die Solistin abgesagt hatte, und liess das an Bruckner aus. Fiedler müsste also die VII. erst recht wiederholen. Jetzt, bei der Subvention kann sich die Philharmonie doch alles

mögliche leisten, sogar ernste Tendenzen und pädagogische Prinzipien. Im übrigen wurde, wie sich das für eine angehende Millionenstadt geziemt, allabendlich allerlei Musik mit und auf allerlei Instrumenten gemacht. Das Vereinskonzert der Musikfreunde, das v. Schuch aus Dresden leiten wollte, dirigierte Fiedler, da Schuch wegen der Moloch-Première aus Dresden nicht abkommen konnte. Zur Feier des Tages spielte man ein echtes Durchschnittsprogramm, einiges daraus nach zuverlässigem Urteil recht mässig. Z. B. das Bacchanale der Pariser Tannhäuser-Bearbeitung. Lilli Lehmann gab einen Liederabend, mit dem sie sich abermals um einen Teil ihres einstigen Ruhmes sang, die verschiedenen Kammermusikvereinigungen gaben mehr oder minder erfreuliche Lebenszeichen von sich — alles Dinge, die sich jahraus, jahrein wiederholen und die sich mutatis mutantis aus allen Städten, in denen der angebliche Musiksinn grassiert, melden lassen. Sparen wir also Tinte und Druckerschwärze!

Heinrich Chevalley

HANNOVER: Das Lamoureux-Orchester traf auf seiner deutschen Tournée Mitte Oktober hier ein und fand mit seinen glanzvollen Leistungen ungeteilteste Zustimmung. Am schönsten gelangen die Werke französischer Meister, doch auch die Wagnersche Tonsprache kam herrlich zu Worte, weniger dagegen gelang Beethovens c-moll Symphonie. Einen guten Erfolg hatte auch das Winderstein-Orchester aus Leipzig, dem allerdings eine bedeutend stärkere Besetzung des Streichkörpers zu wünschen wäre. In den Abonnementskonzerten der königl. Kapelle (Leitung: Doebber) gab es neben altbewährten und -bekannten Repertoirewerken Bruckners 9. Symphonie als örtliche Novität gut vorbereitet und wirkungsvoll, wenn auch nicht gerade erschöpfend, vorgeführt. Eine entzückende Suite von Grétry-Mottl, Mendelssohns „Schottische", Liszts „Préludes" u. a. bildeten den ferneren Programmbestandteil. Solisten waren die Pianistin Kwast-Hodapp, deren Hauptforce pianistische Kleinkunst ist, und der stimmbegabte, aber kehlig singende Baritonist H. Albers aus Brüssel. Feinste musikalische Kost gab es in dem Konzerte der „Société de concerts d'instruments anciens" aus Paris sowie an den Liederabenden von Susanne Dessoir und Helene Staegemann, während den Konzerten von Edith Walker und Ludwig Wüllner die grosszügig-elementare bzw. ausgeklügelte Kunst des Vortrags ihren Stempel aufdrückte. Einen hohen Genuss bereiteten auch die Liedervorträge Elena Gerhardts, recht wenig gefiel dagegen die mit grosser, in der Höhe aber unschön forcierter Stimme begabte Pariserin Felia Litvinne. Die Musikakademie (Dir. J. Frischen) führte am Busstag Händels „Samson", ausgezeichnet vorbereitet, auf; unter den Solisten ragten Frau de Haan-Manifarges (Alt) und A. van Eweyk (Bariton) besonders hervor. L. Wuthmann

KARLSRUHE: Aus dem fein stilisierten Programm des hiesigen, die Konzertsaison eröffnenden Pianisten Walter Petzet möchte ich vor allem das allseitig wegen seiner fast unüberwindlichen Klippen gefürchtete op. 106 von Beethoven hervorheben, das, glänzend wiedergegeben, den ernsten, ausgereiften Künstler verraten liess. Risler schien mir dieses Mal in der Linienführung grösser als sonst, im Gesamtspiel jedoch zu reflektierend; wundervoll in den Nuancen war Beethoven op. 21, No. 2. Der Clou des ersten Abonnementskonzertes der Hofkapelle, die zum Andenken an Schumann dessen op. 52 Ouvertüre, Scherzo und Finale und Brahms' Dritte zum Vortrag brachte, war unstreitig Paula Stebel. Was die junge Dame uns dieses Mal in dem a-moll Konzert von Schumann, vor allem im Mittelsatz bot, verdient höchstes Lob und Anerkennung. Lieder von Wolf, in dem schlechtakustischen, poesielosen Saal, zumal mit Instrumentalbegleitung gesungen, können mich nicht erwärmen, auch wenn sie von einem ernst zu nehmenden Künstler wie Ludwig Hess gesungen werden. — Ein Eckstein im bisherigen Konzertleben war unstreitig das dreitägige Jubiläumsmusikfest. Stand auch das Wollen am ersten Tage („Jahreszeiten") nicht im Einklange mit dem Können (Chor), so brachten uns doch der zweite und dritte Tag wahre künstlerische Genüsse: Richard Strauss als Dirigenten des vereinigten Kaim- und Hoforchesters mit seinem farbenprächtigen „Don Juan", Beethovens „Eroica" und Meistersingervorspiel, Prof. Flesch als geistvollen Interpreten eines wahren Beethoven, den gewaltigen Klaviertitanen Josef Hofmann, der uns in der Schlussfuge der Brahmsvariationen über ein Thema von Händel gewaltig imponierte, nicht minder aber das interessante Flonzaley-Streichquartett, sowie die bekannten Vokalsolisten Hella Sauer, Ludwig Hess und Dr. von Kraus, sodass wir der unternehmenden Firma Schmidt, die überhaupt für die Entwicklung des hiesigen Musiklebens ein grosses Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf, wärmsten Dank wissen. — Aus dem Programm des zweiten Abonnementskonzertes möchte ich neben dem geistvoll prickelnden „Phaëton" von Saint-Saëns noch der derben, aber doch wunderbare Schönheiten besitzenden h-moll Symphonie von Tschaikowsky gedenken. Uneingeschränktes Lob verdient Hofkapellmeister Lorentz, der sowohl in den beiden Abonnementskonzerten, wie im Theater während der nun schon wochenlangen Erkrankung seines Kollegen Balling glänzende Proben seines vielseitigen Könnens ablegte.

A. Hoffmeister

KÖLN: Im dritten Gürzenich-Konzert hörte man als Neuheit Friedrich Kochs Idyll aus dem deutschen Bergwald „Die deutsche Tanne", nach eigenen Worten für eine tiefe Männerstimme, gemischten Chor und Orchester. Kochs schlichte und gleichwohl eindruckskräftige, der Poesie im höheren Sinne nicht entbehrende Verse schildern, nachdem eine im Gewittersturm zerschmetterte Tanne das Grundmotiv gegeben hat, in einer Reihe von Bildern das Leben des Waldes und die Geschicke eines Jägers. Die ausgedehnte Solobasstimme fungiert vornehmlich als Erzähler, indes die verschiedenen Ereignisse und daran geknüpften Betrachtungen den Hörern durch die Chöre vermittelt werden. Der Hauptwert des Werkes beruht in dem auf hübsche melodische Linien gestützten trefflichen Chorsatze, der viel Klangschönheit zeitigt und auf weiten Strecken volks-

tümlich anmutet. Die rhetorisch sehr gewandt behandelte Basspartie ist in der Erfindung zu einförmig geraten, um überall ihrer äussern Bedeutung entsprechend zu wirken. Die ganze Musik erfasst ihre Hauptaufgabe dahin, sich als Illustrierung im eigentlichen getreuen Sinne dem Texte eng anzuschmiegen, und da dies in vorwiegend recht sinniger Weise geschieht, da Kochs reiche tonsetzerische Kraft und feine Instrumentierungskunst sich voll bewähren, es auch an warmem Empfinden nirgends fehlt, darf die musikalische Waldpoesie als ein wohlgelungenes hübsches Werk bezeichnet werden. Fritz Steinbach setzte sich mit aller Hingebung für die Sache ein, und so kam es zumal in Chören und Orchester zu einer vortrefflichen Aufführung. Der Münchener Bassist P. Bender hätte bei sonst löblichem Singen die Solopartie deklamatorisch abwechslungsreicher ausgestalten können. Für den sehr lebhaften Beifall konnte der zur Aufführung von Berlin erschienene Komponist in Person danken. Steinbach erfreute weiter bei Beginn des Abends durch eine meisterliche Wiedergabe von Beethovens Ouvertüre zu „König Stephan". Als Interpretin von Brahms' Klavierkonzert d-moll bewährte sich Henriette Schelle von ihren vorteilhaftesten Seiten. Als wolle sie träumerische Mysterien offenbaren, sang Julia Culp nach der Gluckschen Orpheus-Arie „Teure Eurydice" Goethe Schubertsche Lieder. Die lächerliche Vortragskomödie mit den beständig geschlossenen Augen zeigt viel Absicht und wenig Geschmack. — In dem alljährlichen Wohltätigkeitskonzert des Kölner Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangvereins wurde unter Carl Reuther mit Chören von Rheinberger, Grieg, Schumann, Brahms, Vierling, Othegraven, Bruch, Speidel und Henschel viel Gutes geboten. Als Solisten hatten Willy Rehberg und der amerikanische Tenorist George Hamlin berechtigter Weise grossen Erfolg. — An letzterem fehlte es nicht weniger Henri Marteau, der mit eigenen Kompositionen, von denen besonders das Streichquartett D-dur und Lieder gefielen, im Hôtel Disch konzertierte. — Anna Haasters hatte mit Johannes Messchaert einen pianistisch-gesanglichen Abend im Konservatorium, der die beiden auf der vollen Höhe ihrer reichen Kunst fand. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Die künstlerisch wichtigste Begebenheit des Monats November war wohl das Gastspiel der Meininger Hofkapelle unter Wilhelm Berger. Die ausgewählten Programme der drei Konzerte wurden glänzend durchgeführt, und der Bläserchor, mit Mühlfeld in der Spitze, leistete Vorzügliches in Kompositionen von Bach, Mozart, Beethoven, Saint-Saëns u. s. w. Die Aufnahme von seiten des leider nicht sehr zahlreichen Publikums war begeistert. — Die neugegründete Philharmonische Gesellschaft liess zum ersten Male (unter Kapellmeister Schiöler) die E-dur Symphonie von Bruckner vorführen. Die Aufführung war befriedigend, vermochte aber bei unserem mit Bruckner so wenig vertrauten Publikum nicht recht zu zünden. In demselben Konzerte spielte Fritz Kreisler zum ersten Male und zwar mit grossem Erfolg in Kopenhagen. — Der Musikverein (Neruda) brachte die „Kreuzfahrer" von Gade und mit Fini Henriques als vorzüglichem Solisten Beethovens Violinkonzert. — Einen exquisiten Genuss bereiteten die Gesangsabende der bei uns bisher unbekannten Sängerin Mdme Charles Cahier.

William Behrend

LEIPZIG: Manches sehr Rühmenswerte ist jüngst von hiesigen Chorvereinigungen geleistet worden, so vom Riedel-Verein (Georg Göhler), der in seinem ersten Abonnementskonzerte (Mitwirkende: der Baritonist Soomer und der Organist Prof. Homeyer) Tonsätze von Schumann, Liszt, Cornelius, Draeseke, Hugo Wolf und Carl Bayde — im zweiten aber mit Minnie Nast, Dr. Felix von Kraus und dem Gewandhausorchester „Ein deutsches Requiem" von Brahms und den ekstatischen „150. Psalm" von Anton Bruckner zur Aufführung brachte, — so vom Thomanerchore (Prof. Schreck), der nach glücklichem Ausdertaufehebeu einer von Wilhelm Köhler in Saalfeld herrührenden klangschönen Komposition des 148. Psalms für Doppelchor sich am Vortrage geistlicher Lieder und Motetten von Seth. Calvisius, Joh. Rosenmüller, J. S. Bach, Mozart und Friedrich Kiel bewähren konnte, — und so vom „Leipziger Männerchor" (Gustav Wohlgemuth), der chorisch Hervorragendes in der Wiedergabe der für Soli, Männerchor und Orchester gesetzten drei grösseren Werke: „Heimgefunden" von Ludwig Wamboldt, „Bonifazius" von Heinrich Zoellner und „Das Herz von Douglas" von Friedrich Hegar vollbrachte. Ein neu begründeter „Freiwilliger Universitätskirchenchor" (Oberlehrer Hans Hofmann) debütierte sehr glücklich mit der Uraufführung von Max Regers ihm gewidmeter Choralkantate „Meinen Jesum lass' ich nicht". Mit der Geige erschienen sind neuerdings Felix Berber, der mit dem Vortrage des Konzertes von Mendelssohn und des ungarischen Konzertes und der e-moll Variationen von Joachim hohe und schöne Künstlerschaft bewähren konnte —, Jan Kubelik, dessen Spiel bei Saint-Saëns' h-moll Konzert und Bruchs „Schottischer Phantasie" einiges weitere Vorgeschrittensein zu vertiefterem Interpretieren und wärmerem Tongeben bezeugte, geradezu blendend aber an Paganini's Hexentänzen aufleuchtete —, und Irma von Halácsy, die aber als Geigerin und als Komponistin noch der vollen Konzertreife ermangelte. Dem hochgradig entwickelten Kontrabassisten Sergei Kussewitzky, der gewissermassen Violoncellospieler auf dem Kontrabass ist, traten als veritable Violoncellisten der sehr tüchtige Alfred Saal und der fein-virtuose Gerard Hekking (drittes Philh. Konzert), die beide das a-moll Konzert von Saint-Saëns vortrugen, sowie der tonwarme aber technisch etwas ausser training geratene Kammervirtuose Oskar Brückner gegenüber. Am Klavier gab es einen ganz verfrühten Versuch (Johanna Priber), einen soi-disant-Pianisten Eduard Goll, der am Kubelik-Abend Mendelssohns g-moll Klavierkonzert geistig und technisch zuschanden spielte, ein verheissungsreiches Begegnen mit dem echtmusikalisch empfindenden Knaben Leo Schramm, ein ganz erfreuliches Begegnen mit Alex. Goldenweiser, dem allerdings für das Schumannspielen vo läufig noch Stimmungspoesie und moderne Pedaltechnik abgehen, einen die Hörer

beglückenden einmütigen Kunstwettstreit des vortrefflichen Duettistenpaares Hans Hermanns und Marie Hermanns-Stibbe, ein zweimaliges Wiederbegegnen mit Leonid Kreutzer, der an seinem ersten Abende mit Begleitung des von August Scharrer ganz vortrefflich geleiteten Winderstein-Orchesters die Konzerte in c-moll von Rachmaninoff und in b-moll von Tschaikowsky so grosskünstlerisch virtuos und schön zugleich spielte, dass sein nachfolgender durch mancherlei Unvollkommenheiten der Auffassung und der Pedaltechnik getrübter Solo-Abend als Enttäuschung wirken musste, sowie schliesslich abermalige Freude an Richard Burmeisters (viertes Philh Konzert) klang- und spielvirtuoser Darstellung der von ihm für Klavier und Orchester bearbeiteten Liszt-Stücke „Mephisto-Walzer“ und „Rhapsodie héroïde-élégiaque (e-moll)“. Von den Singenden, die in letzter Zeit hier konzertiert haben, fesselten Julia Culp-Merten (fünftes Gewandhauskonzert) und Helene Staegemann vornehmlich durch feine Stimmbehandlung und Vortragskunst, während Karl Scheidemantel (sechstes Gewandhauskonzert) und Ettore Gandolfi (drittes Philh. Konzert) auch grosses Stimmaterial in die Wagschale des Erfolges zu werfen hatten. Sehr liebenswürdig muteten die Lieder- und Duettvorträge der norwegischen Sängerinnen Maja Gloersen-Huitfeldt und Magnhild Rasmussen an, mit etwas opernhafter Derbheit verwendete Nelly Schlar-Brodmann ihre kräftigen Stimmittel an den Liedervortrag, blendend wirkte mit einigen hohen Tönen der noch etwas gepresst singende Bayreuther Festspieltenor Alois Hadwiger (viertes Philh. Konzert), freundlich und erfolgreich bemühte sich Elly Schellenberg-Sacks unter Klavierassistenz ihres Gatten Woldemar Sacks neuerdings um die Einführung einheimischer Liederkomponisten, und hübsche Anlagen bei vorläufig noch nicht vollendeter Ausbildung traten am Singen der Damen Maria Walter, Sophie Molenaar, Frida Schreiber und Hildegard Gräfe zutage. Robert Kothe und Sven Scholander wurden mit erneuten Vortragsabenden herzlichst willkommen geheissen. Die Böhmen erschienen an ihrem zweiten Abend im Verein mit den Berliner Kammermusikern Oskar Schubert, Heinrich Lange und Hugo Rüdel und dem einheimischen Kontrabassisten Albert Wolschke und erfreuten und erlabten durch vorzügliche Ausführung eines Programmes, das nach Haydns G-dur Quartett aus op. 64 und Dvořáks F-dur Quartett op. 96 in Schuberts herrlichem Oktett op. 166 gipfelte. Die zweite Gewandhaus-Kammermusik brachte in trefflicher Wiedergabe die Quartette in B-dur von Mozart und in Es-dur von Dvořák und dazwischen das f-moll Klavierquintett von Brahms mit Vera Maurina als herzhaft tüchtiger Interpretin des Klavierpartes. Hans Winderstein bemühte sich mit seinem an vielen hiesigen Solistenabenden schätzenswert beteiligtem Orchester im dritten Philh. Konzert um die Erstaufführung einer von dem ungarischen Komponisten Emanuel Moór herrührenden, durchaus edel intentionierten aber nicht genügend durchgearbeiteten e-moll Symphonie op. 65 und führte im vierten Philh. Konzert ausser Wagners „Meistersinger-Vorspiel“ auch noch „Tod und Verklärung“ von Strauss auf ziemlich anerkennenswürdige Art vor. Nach den durchaus klassischen Orchesterdarbietungen des fünften Gewandhauskonzertes — C-dur-Suite von Bach, Allegro und Andantino aus dem Konzert für Flöte und Harfe (Maximilian Schwedler und Johannes Snoer) von Mozart und A-dur Symphonie von Beethoven — überraschte Arthur Nikisch im sechsten Gewandhauskonzerte durch eine im allgemeinen hervorragend schöne Vorführung der hochgestimmten adelsmenschlichen neunten Symphonie von Anton Bruckner, der seltsamerweise drei etwas spielerische Orchesterbagatellen von Jan Blockx („Symphonisches Triptychon: Allerseelen, Weihnachten, und Ostern“) zur Seite gestellt waren.

Arthur Smolian

MAGDEBURG: Ein vielbeachtetes Symphoniekonzert (Dirigent Krug-Waldsee) mit bleibenden Eindrücken gab jüngst der Kaufmännische Verein. Zu Ehren der Anwesenheit Cosima Wagners, die zwei Aufführungen vom „Bruder Lustig“ beiwohnte, bot er als zweites von seinen sechs grossen Konzerten einen Wagnerabend mit der „Eroica“, dem „Siegfriedidyll“ und dem Vorspiel und der Schlusszene aus „Tristan“. Alois Hadwiger sang „Am stillen Herd“ und das Liebeslied aus der „Walküre“. Siegfried Wagner war im Programm mit zwei Opernfragmenten vertreten, denen er — selbst dirigierend — viel Schwung zu geben verstand. Ein von der hiesigen Faberschen Druckerei hergestelltes Programmbuch gab einen sehr empfehlenswerten, weil nach Form und Inhalt bedeutenden Beweis, wie man modernen Buchschmuck und Buchdruck in den Dienst eines solchen Unternehmens stellen könne. In einem Stadttheaterkonzert (derselbe Dirigent) erzielte die „Vierte“ Bruckners einen warmen Achtungserfolg; der Wiener Meister ist neu für hier. Busoni spielte und enttäuschte diesmal mit dem Es-dur Klavierkonzerte Beethovens, da er zuviel an ihm herumkünstelte. Einen Erfolg, der für Norddeutschland von Tragweite sein wird, erzielte Friedrich Klose in einem geistlichen Konzert (Busstag) des Reblingschen Kirchengesangvereins (Dirigent Fritz Kauffmann) mit seiner d-moll Messe. Obwohl aus katholischem Geiste heraus entstanden, wirft sie dem alten Messetext im modern-musikdramatischen Stile ein so ausdrucksvolles und reiches Purpurgewand um, dass der Eindruck nach jeder Richtung hin tief war. Verdient um die wirkungsvolle Sopranstimme machte sich u. a. Frl. Jungren von hier, die diese Sopranpartie auch vor der anspruchvollsten Zuhörerschaft zu einem grossen Erfolge führen dürfte.

Max Hasse

MAINZ: Erst langsam und bedächtig setzte die neue Musiksaison ein, um dann aber plötzlich zu einer Überfülle anzuschwellen. Aus der Fülle des Gebotenen hebe ich das besonders Bedeutsame heraus. Lange Jahre hindurch wurden die von der „Liedertafel“ veranstalteten Kammermusik-Abende durch das Heermannsche Quartett gespielt. Nachdem diese Vereinigung sich aber nun aufgelöst, hat der Verein darauf verzichtet, ferner ein ständiges Quartett zu engagieren. Ferner sollen, um die Kammermusik-

Abende reichhaltiger zu gestalten, neben dem Streichquartett auch der übrigen Kammermusikliteratur mehr Rechnung getragen werden. So spielte Risler einen Beethoven-Abend, an dem er eine Reihe Sonaten besonders der ersten und zweiten Periode, darunter die d-moll op. 31 (die „Appassionata") zu Gehör brachte. Man mag manchmal mit der Auffassung Rislers nicht einverstanden sein, — ich denke besonders an das mir nicht sympathische Rubato in der Kantilene —, die Art, wie er die Werke gestaltet, ist doch so eigenartig, so aus einem Gusse und so feinfühlig, dass er stets im höchsten Grade fesselt. Der zweite Quartett-Abend gehörte dem Rosé-Quartett aus Wien, das mit dem Es-dur Quartett von Mozart, a-moll von Schubert und D-dur op. 18 von Beethoven einen aussergewöhnlichen Erfolg hatte. Am folgenden Kammermusik-Abend spielte Prof. Franke aus Köln eine Reihe Orgelwerke mit Meisterschaft, und Frl. Leydhecker sang zwei neue, hervorragend schöne geistliche Lieder von A. Mendelssohn mit obligater Geige und Orgel. Konzertmeister Havemann aus Darmstadt spielte Regers prächtige Chiaconne für Violine Solo mit voller Beherrschung der Technik und prächtigem Ton. Ausser diesen Abenden der Liedertafel veranstaltet das Rebner-Quartett aus Frankfurt noch drei Kammermusik-Abende, die sich steigender Beliebtheit erfreuen. Eine Glanzleistung war die Aufführung des Sextetts von F. Weingartner mit dem Komponisten am Klavier. Besonders der feurig dahinstürmende erste Satz und der reizvolle zweite fanden guten Beifall. Die Symphoniekonzerte unter Emil Steinbachs Leitung boten an Novitäten zwei Lieder von Hausegger (mit Orchester), bemerkenswerte, farbenprächtige Bilder, von Ludwig Hess vorzüglich interpretiert. Auch mit zwei eigenen Liedern errang er Beifall. Wenig Eindruck machte der „Schwan von Tuonela" von Sibelius. Als eine besonders glänzende Leistung nenne ich die Aufführung der pathetischen Symphonie von Tschaikowsky, sowie der Eroica, beide aufs feinste ausgearbeitet und von Steinbach mit mächtigem Temperament geleitet. Von grösseren Chorkonzerten fand als erstes dieser Saison am 28. November eine Aufführung der Missa solemnis von Beethoven statt, unter Fritz Volbachs Leitung, zugleich als Festkonzert zur Feier des 75jährigen Bestehens des Vereins. Als Solisten wirkten mit Anna Kappel, Maria Philippi, Emil Pinks und Felix von Kraus; das Violinsolo spielte Henri Marteau mit wunderbarem Ton und ergreifend durch die schlichte Wahrheit seiner Auffassung. Das Riesenwerk hinterliess einen tiefen Eindruck.

Dr. Fritz Volbach

MOSKAU: Die Philharmoniker scheinen an Bedeutung zu gewinnen, indem sie erstklassige Dirigenten angemeldet haben: Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Schnéevoigt u. a. In den ersten zwei Konzerten brachte Mlynarski (Warschau) Tschaikowsky's „Vierte", „Isoldens Liebestod" und den „Zarathustra" glanzvoll zur Ausführung. — In den Symphoniekonzerten der Kais. russ. Musik-Gesellschaft vermisst man die strenge einsichtsvolle Orchesterführung Safonoffs! Ippolitow-Iwanoff neigt zur russischen Richtung. Der Geist der westlichen Musik ist ihm verschlossen. — Die Pflege der Kammermusik ist im Aufblühen begriffen. Die Quartettabende der Kais. russ. Musik-Gesellschaft haben an Interesse durch Einführung von Liedervorträgen gewonnen. Die Philharmoniker haben acht Quartett-Matinéen angemeldet und führten sich mit Beethoven in vielversprechender Weise ein. Die Ausführenden sind: Grigorowitsch, Konius, Avierino, Brandukoff. — Das Moskauer Trio (Schor, Krein, Ehrlich), das sich erfreulich weiterentwickelt hat, verfolgt die einmal eingeschlagene Bahn der historischen Reihenfolge und hat eine herrliche Schumannfeier abgehalten. — Die „Liebhaber der russischen Musik" haben auch die Kammermusik bei sich eingeführt: im ersten Konzert spielte das Petersburger Streichquartett. — Josef Hofmann ist unter Mitwirkung des 15jährigen Violinvirtuosen Arno aufgetreten. — Höchstes Interesse erweckte N. Medtner mit der Erstaufführung seiner Klavierwerke und mit neun Goetheliedern, die mit künstlerischer Vornehmheit von Frl. Filosofowa vorgetragen wurden. E. von Tideböhl

MÜNCHEN: In seinem ersten Abend brachte das Münchner Streichquartett Max Schillings' kürzlich überarbeitetes Jugend-Quartett (1887 entstanden) in e-moll, das noch stark unter dem Einfluss Wagners steht — auch die Neufassung vermochte daran natürlich nichts zu ändern — das aber ausgezeichnet gearbeitet ist und ganz besonders in seinen zwei Mittelsätzen vornehmste und gedankentiefe Musik enthält. Am zweiten Abend konzentrierte sich das Interesse auf Hugo Kauns Streichquartett in d-moll op. 41. Während das Schillingssche Jugendquartett mehr im allgemeinen Habitus seine Verwandtschaft mit der Tonwelt Wagners dokumentiert, ist bei Kaun stärker an Einzelheiten, an melodischen und harmonischen Wendungen das Vorbild des Bayreuther Meisters nachzuweisen. Aber man wird dafür durch so viel warm und gross empfundene Musik entschädigt, dass das Gesamturteil nur ein günstiges sein kann. Der erste Satz in Form einer freien Fuge, die etwas breiter entwickelt sein könnte, und der letzte sind Zeugnis nicht nur für ein grosses Können sondern auch für eine sehr beachtenswerte Erfindungskraft. Eine wundervolle Leistung war die Wiedergabe des Klavierquintetts op. 44 von Schumann am Flügel August Schmid-Lindner, das nach dem Quartett op. 74 von Beethoven den Beschluss des Programms bildete. Das erste Auftreten des Pariser Streichquartetts Hayot (Mozarts Quartett in C, César Francks Quartett in D und Beethovens op. 95) war ein voller Erfolg. Ihr Zusammenspiel ist ideal, die Tiefe ihrer Auffassung auch für deutsches Gefühl vollendet und ihre Gestaltungskraft grosszügig. Eine immer von neuem gern begrüsste Einrichtung unseres Musiklebens sind die Bläserabende von Mitgliedern unseres Hoforchesters; Th. Gouvy's Petite Suite Gauloise und L. Thuilles famoses Sextett in B-dur wurden überaus reizvoll interpretiert, dazwischen spielte Prof. Schmidt-Lindner ganz ausgezeichnet Bachs Partita in c-moll. Von bekannten Pianisten liessen sich hören: Emil Sauer, der sich immer stärker zum unübertrefflichen Virtuosen und Klang-

künstler, unter teilweiser Vernachlässigung der poetisch-nachschöpferischen Eigenschaften entwickelt hat, der kraftvolle Ernst von Dohnányi, dem Liszt offenbar besonders liegt, Busoni, dessen Chopin-Etuden op. 25 mit solcher Kunst gegeben wurden, dass sie trotz ihrer Abgeschliffenheit durch Konzert- und Hausgebrauch diesmal förmlich in neuem Licht und neuer Schönheit erschienen, Reisenauer, der Meister feiner Kabinettstücke, zarter Schattierungen, der mit Schubert und Mozart ebenso wie mit Schumann oder Chopin sein Publikum entzückt, endlich Lamond, bei dessen zweitem Beethovenabend wir uns einiger Reflexionen nicht ganz enthalten konnten über eine gewisse nicht wegzuleugnende Einseitigkeit seiner Auffassung gerade Beethovenscher Werke. Als sehr gute Pianistin mit schätzenswerten Eigenschaften bewährte sich Sigrid Sundgrén-Schnéevoigt, unter anderem mit nicht uninteressanten kleinen Stücken von Jan Sibelius. Drei bedeutende Liederabende hatten wir zu verzeichnen; den der prächtigen Altistin Tilly Koenen, ferner einen Lieder- und Balladenabend von Josef Loritz, der im Vortrag Loewescher Balladen ein getreuer und berufener Wahrer Gurascher Traditionen ist, und den Hugo Wolf-Abend von Hedwig Schweicker, dem wir tiefgehende Eindrücke, nicht zum mindesten durch die zum Vortrag gebrachten geistlichen Lieder aus dem Spanischen Liederbuche, verdanken. Willy Burmester feierte wieder mit seinem ideal schönen Geigenton und seiner phänomenalen Technik Triumphe.

Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Wenn man sich in Deutschland wunderte, dass Frankreichs grösster Komponist, im Alter von 71 Jahren, noch einmal eine deutsche Konzerttournée unternahm, so ist es gewiss noch merkwürdiger, dass er sich sogar über den Ozean setzen liess, um uns auch einmal etwas vorzuspielen. Allerdings hat er fast Ursache gehabt, dies zu bereuen, denn sein Gesundheitszustand ist so unbefriedigend, dass er vor einigen Tagen erklärte, er werde nach seiner Rückkehr von Amerika nie mehr öffentlich spielen, ausser hier und da zu Wohltätigkeitszwecken. Das wäre sehr zu bereuen, denn was uns an seinem Spiel besonders auffiel, war gerade das Jugendfrische daran. Er wurde mit kolossalem Enthusiasmus empfangen; Tränen traten ihm in die Augen: er wusste nicht, dass er so viele Freunde in Amerika hatte; aus den zwei projektierten Konzerten mit Orchester mussten vier werden. Viele meiner Landsleute teilen offenbar meine Meinung, dass Saint-Saëns den echten französischen Geist in der Musik viel besser verkörpert als Debussy, d'Indy und die anderen jüngeren, die sich anmassen, auf ihn herabzublicken. — Ausser den Saint-Saëns-Konzerten ist das Wichtigste, was wir bisher gehabt haben, die Rückkehr von Wassily Safonoff als Dirigent der Philharmonischen Konzerte auf wenigstens drei Jahre. Er hat sich, wie früher, als tüchtiger Beethoven- und Mozart-Interpret erwiesen, und mit der fünften Symphonie von Tschaikowsky hat er Furore gemacht. „Das kann nur ein Russe machen", sagte ein Zuhörer. Ein zweiter berichtigte ihn: „Das kann nur ein Russe machen." Henry T. Finck

NÜRNBERG: Das Philharmonische Orchester unter Wilhelm Bruch hat in einer Reihe von Konzerten wieder bewiesen, dass der Instrumentalkörper zu jeder Aufgabe fähig sein kann. Leider verliert der Dirigent von Jahr zu Jahr mehr das Temperament und den rhythmischen Schwung, der im Beginn seiner Tätigkeit so erfrischend gewirkt hat. Von interessanteren Programmnummern nenne ich die flotte und beifallsichere Singspielouvertüre Edgar Istels, Tschaikowsky's Suite in G und Schillings' stark pathetisch deklamierende Phantasieen „Meergruss" und „Seemorgen". Weingartners Streicher- und Strauss' Bläserserenade sind Jugendwerke, denen man den Schlaf der Vergessenheit nicht hätte nehmen sollen. Solisten: Hubermann, ein Geiger mit überredend süssem, melancholisch-sinnlichem Gepräge und der Gegenpol Burmester, dessen Spiel aus demselben Quell genährt wird, aus dem Bachs und Beethovens Kunst geboren ist. Gabriele Wietrowetz ist tüchtig und sympathisch, die Pianistin Wanda von Zarembska in jeder Hinsicht unreif, und Frieda Beckershaus als Mezzosopranistin vermochte ihr an sich gutes Programm nicht zu erschöpfen. Dr. Flatau

PARIS: Das ausschliessliche Erbabonnentenpublikum der Konservatoriumskonzerte hat einen neuen Beweis seines Misoneïsmus geliefert. Die Gesellschaft gab zuerst am 11. November ein ausserordentliches Konzert auf Kosten der Crescent-Stiftung, durch die eine Symphonie mit Chören in E-dur von Guy Ropartz gekrönt worden war. Einige frühere Werke des verdienten Komponisten, der aus Nancy ein musikalisches Zentrum gemacht hat, umgaben die neue Symphonie, wo der vokale Teil nicht, wie bei Beethoven und Liszt, zum Abschluss, sondern zur Einleitung und Erklärung der drei, im übrigen der klassischen Norm folgenden Sätze dient. Die sehr ernst und dem Wortlaut der Gesänge nach sogar weltschmerzlich gehaltene Symphonie wurde vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen. Am folgenden Sonntag wurde das gleiche Werk im ersten Abonnentenkonzert des Winters von den gleichen Kräften wiederholt, in den zwei ersten Sätzen frostig aufgenommen und im letzten schroff abgelehnt. In zehn Jahren werden die gleichen Abonnenten, die heute entrüstet sind, wahrscheinlich darüber klagen, dass man ihnen ein solches Werk so lange vorenthalten habe. — Auch Colonne führte eine neue Symphonie vor, die den sonderbaren, eine Art der Selbstkritik enthaltenden Titel „Symphonie néoclassique" führt und von dem ehemaligen verdienstlichen Gründer der Concerts d'Harcourt, Eugène d'Harcourt, herrührt. Das zwiespältige Werk leidet vor allem an Armut der Ideen und Härte der Überleitungen. Das Publikum nahm es ziemlich ungnädig auf. Nicht viel besser geriet Bruneau's Versuch, aus dem Ballet seiner vergessenen Oper „Messidor" ein Konzertstück zu machen. „La Légende de l'Or" fand trotz des poetischen Textes von Zola im Konzert Colonne ebensowenig Anklang, als seinerzeit in der Grossen Oper, wo dieses Ballet bald in der Mitte, bald zu Anfang des Ganzen gespielt wurde. Sehr dankbar nahm dagegen das Publikum die zwei Sätze der „Carillons Fla-

manda" von Périlhou auf. — Chevillard-Lamoureux ist auch in diesem Winter allzu sparsam mit Neuheiten. Da er das Théâtre Sarah Bernhardt trotz des gefährlichen Gegenübers Colonne's im Châtelet regelmässig bis auf den letzten Platz füllt, so hat er es allerdings auch nicht nötig, freigebiger zu sein. Aber wozu empfängt er eine staatliche Subvention? Die drei „Poèmes d'Armor" für eine Basstimme mit weitschweifiger Orchesterbegleitung von Louis Brisset waren seine einzige, wenig bedeutende Errungenschaft. Die auch als Neuheit ausgegebene Holbergsuite für Streichinstrumente von Grieg kann nicht als solche gelten, denn wer kennt sie nicht längst in der Klavierform? — Die Société Philharmonique begann diesmal ihre Kammermusikabende mit dem besten, was man haben kann, nämlich mit dem Joachimquartett, das an drei Abenden Werke von Beethoven, daneben aber auch einige von Haydn, Mozart, Schubert, Schumann und Brahms spielte. Der altgewohnte Bratschist Wirth fehlte leider und war in letzter Stunde durch eine jüngere Kraft Karl Klingler ersetzt worden, dem es noch etwas an Autorität und rhythmischem Feingefühl gebricht. Der Erfolg war dennoch bedeutend in allen drei Konzerten. Im weiteren wird übrigens die Philharmonique den Versuch machen, das System der fremden, vorzugsweise deutschen Gäste zu verlassen und mit Pariser Kräften auszukommen. Sie hat auch die Zahl ihrer Konzerte für diesen Winter auf die Hälfte herabgesetzt. Es ist begreiflich, dass gerade für die Kammermusik die Schwierigkeit besonders gross ist, Woche für Woche neue Kräfte aus der Ferne herzuberufen. Das Quartett Capet hat den Beweis geleistet, dass auch ein stehendes Pariser Quartett auf dauernden Zuspruch rechnen kann und hat dadurch der Philharmonique einigen Abbruch getan. Felix Vogt

PRAG: Unter den Orchester-Konzerten behaupten die philharmonischen unter Ottenheimer ihren begründeten Ruf als Elitekonzerte. Berlioz' „Fantastische", Sibelius' durchschlagende „Finnlandia", Elgar's „Cocaigne" bildeten die Pfeiler. Dazwischen sang Edith Walker zwei Arien, worunter eine langweilte, die andere den Beweis erbrachte, dass sie — kein Sopran ist. Tags vorher gab's einen Sibelius-Abend, wobei A. J. Boruttau in ausgezeichneter Weise ein Dutzend der sehr eigenartigen, kräftigen Lieder des finnischen Komponisten vortrug. G. v. Keussler dirigierte ein Männergesangskonzert und ein Symphoniekonzert mit altklassischem Programm (Ph. E. Bach, Haydn, Händel). Die Kluft zwischen Wollen und Können dieses Gutes erstrebenden jungen Musikers hat sich noch nicht geschlossen. In verdienstvollster Weise wirken die populären Symphonieabende der „böhmischen Philharmonie" unter Dr. W. Zemanek.

Dr. Richard Batka

RIGA: Eine junge, einheimische Künstlerin, Edith Waldhauer, die ihre musikalischen Studien in Berlin unter der Obhut der Professoren Joachim und Wirth gemacht hat, erwies sich gelegentlich eines gut besuchten Konzertabends als eine kräftige Geigernatur. Sie besitzt eine trefflich entwickelte Fertigkeit der linken Hand, eine elegante Bogenführung und zieht einen runden und klanggesättigten Ton aus ihrem Instrument. — Von grossem Interesse war das Konzert der französischen Kammermusik-Vereinigung: Casadesus-Devilliers-Casella. Sie brachten verschiedene Tondichtungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert unter angemessener Verwendung alter Instrumente zu Gehör. Die Streichinstrumente griffen in Ton und Farbe ebenmässig ineinander und das Clavecin bewährte sich nach vielen Richtungen hin als ein ausgezeichneter Bundesgenosse. Die französischen Konzertgeber haben uns einen eigenartigen Genuss gewährt und vor allem jenen künstlerischen Wert gezeigt, den ein reines, gesundes Stilgefühl in sich birgt. Andrerseits empfindet man aber doch mit Freuden, dass wir Kinder einer anderen Zeit und unter der Sonne des 19. Jahrhunderts geboren sind. Unser Ohr hat sich nun einmal an grössere Klangfülle, an sattere Farbentöne gewöhnt, ein Verzichtleisten auf die Dauer wäre unmöglich. Carl Waack

SONDERSHAUSEN: Uraufführung im Cäcilienverein von Heinrich Schönes Konzertdrama „Benina". Das dreiteilige Konzertdrama „Benina" von Heinrich Schöne, Text von Marie Boltz, ist ein grosszügiges Werk von aparter Form, kühnem Aufbau und ergreifender Schlusswirkung. Die Dichtung führt in die Sagenwelt der Litauer, aus deren uralter, durch Tradition erhaltener Volkspoesie einige „echte Perlen" den Text schmücken, der der Vertonung sehr entgegenkommt. Der Komponist vereint mit vornehmer Tonsprache harmonischen und melodischen Reiz und eine fast zu üppige Modulation. Für den Chor hat er schwierige, aber frische und charakteristische Musik geschrieben und das Orchester, das einige Leitmotive bringt, mit Pracht ausgestattet. Nach dem plötzlichen Tode Schönes instrumentierte Rudolf Werner-Siegen das Werk in vorzüglicher Weise. Die Solopartieen sind in musikalisch-deklamatorischem Stil gehalten und dankbar zu singen. Glanzstücke sind die „Deinas" (litauische Volkslieder), das „Wiegenlied", das Lied „Am Webstuhl", die „Werbung" und „Klage der Braut" (nachkomponiert von R. Werner). Die Aufführung entfaltete einen imposanten Apparat: den Cäcilienchor, von Kantor Gremels, dem Dirigenten des Ganzen, sorgfältig geleitet, die fürstliche Hofkapelle samt dem Schülerorchester des Schröderschen Konservatoriums und eine Reihe vorzüglicher Solisten: Emil Pinks und Emil Liepe. Eine Entdeckung für das Konzertpodium waren die Damen Julia Rahm-Rennebaum und Sophie Feldmann. Frau Rahm besitzt einen gut geschulten, hohen, beseelten Alt; die Berliner Konzertsängerin Feldmann vereint alle Vorzüge eines dramatischen Soprans mit geistvoller Auffassung. Vorzüglich sang Herr v. Westernhagen-Altenburg die Baritonpartie. Das Werk hinterlässt einen tiefen Eindruck und ist wiederholter Aufführung durchaus wert.

Bruno Röthig

ST. PETERSBURG: Die von Alexander Siloti veranstalteten Abonnementskonzerte haben mit ihrer vierten Saison begonnen. In den beiden ersten Konzerten traten als Solisten Leonide Ssobinow, der Tenor der Kaiserlichen Oper in Moskau, und die Klaviervirtuosin Vera Maurina

auf. Erster erzielte mit Liedern von Wagner, Rimsky-Korssakow und Rachmaninow grossen Erfolg, letzte spielte mit vorzüglichem technischen Gelingen und stilvoller Auffassung das Klavierkonzert op. 50 von Hugo Kaun und eine Phantasie von Arensky. An Erst- und Neuaufführungen gab es noch eine Suite No. 2 h-moll für Flöte und Streichorchester von J. S. Bach, eine symphonische Ballade „Woiwoda" von Tschaikowsky, Symphonie No. VII (F-dur) op. 77 von Glazounow (unter Leitung des Komponisten) und Melodeklamationen mit Orchesterbegleitung von Arensky. — Die seit etwa einem halben Jahrhundert von der Russischen Kaiserl. Musikgesellschaft gegebenen zehn Symphoniekonzerte finden in dieser Saison nicht statt. Als Ersatz für sie arrangiert der Besitzer der bekannten Hofpianofortefabrik C. M. Schroeder sechs Symphoniekonzerte im Saale des Konservatoriums. Den Schwerpunkt des ersten bereits stattgefundenen Konzertes bildete die hier bisher nicht aufgeführte c-moll Symphonie von G. Mahler, die trotz ihrer Weitschweifigkeit einen bedeutenden Gesamteindruck erzielte und dem Dirigenten Oskar Fried rauschende Ovationen einbrachte. Auch die Solistin Frau Metzger-Froitzheim imponierte durch Schönheit, Kraft und Umfang ihrer Stimme. Bernhard Wendel

STUTTGART: In unserm vielbewegten Musikleben behaupteten die beiden Aufführungen des Oratoriums „Christus" von Liszt (in der Stiftskirche) schon durch die äussere Teilnahme weitaus den ersten Rang. Das Verdienst, dem vier Jahrzehnte lang vermissten Werke endlich siegreichen Eingang verschafft zu haben, gebührt dem Württembergischen Landesausschuss der Wagner-Stipendienstiftung, welch letzter die Einnahme des ersten Abends zufiel: dank der wahrhaft königlichen Erlaubnis unentgeltlicher Mitwirkung des Hoftheaters etwa 2800 Mk. Der zweite Abend, an dem sich die Zahl der Besucher auf 3000 steigerte, brachte der Hofkapelle und Hofbühne geziemende Entschädigung. Der innere Segen, die erziehliche Bedeutung beider Abende kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Das Meisterwerk erstand dank der kongenialen Führung Pohligs in ergreifender Wiedergabe. Den Hoftheaterchor verstärkten freiwillige Kräfte. Die Dauer des zweiten Konzertes wurde durch Striche auf drei Stunden eingeschränkt. Als Solisten wirkten (unentgeltlich) mit: Johanna Dietz, deren Vortrag echteste Begeisterung verriet, und von der Hofbühne Frl. Schönberger, die Herren Kanzow, Holm und Weil (Christus). — Der erste Solistenabend der Abonnementskonzerte (Pohlig) feierte das Andenken Schumanns mit dem „Manfred", der sich freilich trotz Possart und einem ungewohnt reichen Aufgebot als überwiegend langweilig erwies. Im ersten Kaim-Konzert unter Schnéevoigt war am schönsten zu geniessen „Don Juan" von R. Strauss. Das grossartige Lamoureux-Orchester fand nicht den verdienten Zuspruch. Der Orchesterverein unter Rückbeil eröffnete die Reihe seiner Konzerte mit einem interessanten Mozart-Programm.

Dr. Karl Grunsky

TSINGTAU (Kiautschou): Der tropisch-heisse Sommer Nordchinas ist im allgemeinen keine zum Musizieren geeignete Zeit, denn die Feuchtigkeit wirkt ungünstig auf Stimmung und Haltbarkeit der Streichinstrumente, und die Hitze lässt den Aufenthalt am Badestrande begehrenswerter erscheinen als das Verweilen im Konzertsaale. Aber in einer Kolonie muss man die Feste feiern wie sie fallen. So benutzte der neue Verein für Kunst und Wissenschaft den Umstand, dass Professor August Junker, Leiter der Kaiserlichen Musikschule in Tokio, seine diesjährigen Sommerferien in Tsingtau zubrachte, um im August mit zwei Konzerten zum ersten Male an die Öffentlichkeit zu treten. Das erste war ein Orchesterkonzert, dessen Programm (Lodoiska-Ouvertüre von Cherubini, Schuberts unvollendete Symphonie in h-moll, die „Arlésienne" von Bizet und drei Tänze aus der Zeit Heinrichs VIII. von Edward German) auch in einem der grossen heimischen Symphoniekonzerte mit Ehren bestehen könnte. Was Junkers temperamentvolle und energische Leitung aus der (auch vorher schon recht guten) Kapelle des III. Seebataillons in 14tägigem Studium gemacht hatte, erregte mit Recht die Bewunderung und den begeisterten Beifall unseres sonst recht kühlen Publikums. Namentlich hatte das Streichorchester, das sonst gegenüber den Bläsern immer abfiel, eine erfreuliche Klangschönheit. Als Solistin wirkte Anna Schäfer aus Frankfurt a. M. mit, die in Bruchs g-moll Konzert und Wieniawski's Romanze (beide mit Orchesterbegleitung) mehr Temperament als früher und auch sonst erhebliche Fortschritte zeigte. — Das zweite Konzert (in Form eines Kammermusik-Abends) hatte mit seinem ernsten Programm naturgemäss nur eine kleinere Schar von Musikfreunden angelockt. Zur Aufführung gelangten: Händels g-moll Sonate für zwei Violinen und Klavier in der Bearbeitung von Richard Barth (Frl. Schäfer, Prof. Junker und Herr Rosenberger); Brahms' Sonate No. 2 A-dur für Violine und Klavier (Prof. Junker und Dr. Crusen); Mozarts Es-dur Trio für Violine, Viola und Klavier (Frl. Schäfer, Herr Junker, Dr. Crusen) und zum Schluss Dvořáks Violin-Sonate in F-dur (Herren Junker und Crusen). Über die Ausführung zu berichten, verbietet mir meine Stellung als Mitwirkender. Prof. Junker war auch in diesem Konzerte Gegenstand lebhafter Ovationen, und allgemein herrschte der Wunsch, ihn recht bald, womöglich an der Spitze seines Streichquartetts, in Tsingtau wiederzusehen.

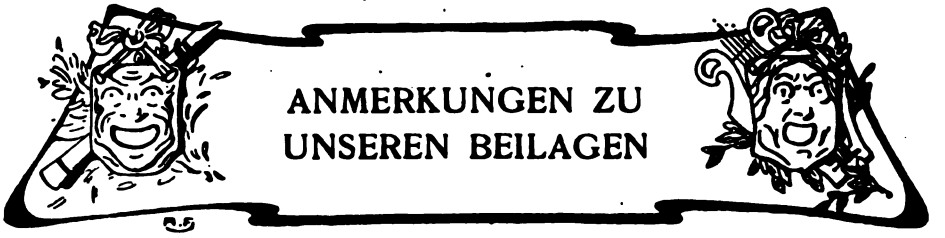
Dr. Crusen

WEIMAR: Die Konzertvereinigung des Berliner Domchors eröffnete die bereits flutartige Saison in befriedigender Weise, ohne dass die gut gemeinten Solodarbietungen der Mitglieder notwendig gewesen wären. — Der Chopinabend Wanda von Trzaska's litt unter der unsicheren Technik sowie einer wenig interessierenden Auffassung der Konzertgeberin. — Vielversprechende, zum Teil sehr reife Leistungen bot die 14jährige Geigenkünstlerin Edith von Voigtländer. — Ein Lieder- und Duettabend zum Besten eines Lassen-Grabdenkmalfonds, gegeben von Franziska Schäfer und Hans Buff-Giessen (Dresden) erfreute durch künstlerische Wiedergabe der Gesänge. — Auserlesenen Genuss vermittelte Alfred Reisenauer, der einen besonders guten Tag hatte, als Lisztspieler im I. Abonnementskonzert der Hofkapelle unter Krzyzanowky's Leitung;

auch das zweite Abonnementskonzert unter Mitwirkung des Geigenvirtuosen Joan Manèn hinterliess befriedigende Eindrücke. Besonders interessierten in diesem Konzert die Kindertotenlieder G. Mahlers, von Strathmann meisterhaft gesungen. — Ein Volksliederabend von Anna Zinkeisen zur Laute und Gitarre konnte nur sehr wenig befriedigen. — Der erste Kammermusikabend erhielt eine besondere Weihe durch die Mitwirkung Bergers als Interpret seines temperamentvollen und geistreichen f-moll Klavierquintetts. — Meisterleistungen bot das Brüsseler Streichquartett. — Ein Liederabend der Geschwister vom Scheidt brachte aufs neue den Beweis von der Gunst, deren sich die Ausführenden beim hiesigen Publikum zu erfreuen haben. Carl Rorich

ZÜRICH: Ein Konzert des Gemischten Chors war vorwiegend Hugo Wolf gewidmet, den der fortschrittliche Andreae bei früheren Anlässen wiederholt in Chorwerken mit recht persönlicher Auffassung wiedergegeben hat. Neu für Zürich war die „Christnacht". Die Ausführung entsprach dem Abend, einem der schönsten der Stagione, und brachte so ziemlich das, was man eine restlose Leistung nennt. — In den Abonnementskonzerten gab Volkmar Andreae jüngst Berlioz' Ouvertüre „Der römische Karneval" in wirklich tiefer Ausarbeitung. Es war eine der grössten gelungenen Aufgaben, an die sich Andreae im Laufe dieser zwei Monate herangewagt hatte. Das letzte Konzert brachte als Schlusstück die „Holländer-Ouvertüre". Man steht solchem Beginnen nicht ganz ohne Einwände gegenüber, falls nicht etwa aussergewöhnliche Umstände, wie besonders geniale Auffassung und Verarbeitung die Wiedergabe von Wagnerschen Tonwerken, die in dem Kapellmeister des Theaters, Lothar Kempter ohnehin einen hervorragenden musikalischen Darsteller haben, die Aufführung anlässlich eines Konzertes rechtfertigen. Das war aber nicht der Fall.

Dr. Hermann Kesser



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den Nodnagelschen Essay über Max Schillings illustrieren wir mit zwei Porträts, von denen das eine den Tondichter im Alter von 17 Jahren darstellt, während das andere die Wiedergabe der neuesten photographischen Aufnahme ist, und durch zwei Seiten der Originalpartitur des „Moloch" im Faksimile. Die Vorlagen zu diesen Beilagen hat uns Prof. Schillings in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt.

Bei dem jüngst in Berlin stattgefundenen Händel-Fest war ein Bild des Meisters ausgestellt, das lebhaftes Interesse erregte. Es handelt sich um ein lebensgrosses Porträt Händels, gemalt 1748 von F. Mercier in London. Der Eigentümer der Kopie des im Besitz des Earl of Malmesbury befindlichen Orignals, Prof. Dr. Paul Clemen in Bonn, war so freundlich, uns über das Bildnis u. a. noch folgendes mitzuteilen: „Das Porträt wurde von dem Meister einem Vorfahren des Earl of Malmesbury zum Geschenk gemacht, in dessen Besitz es sich noch jetzt befindet. Das Bildnis hat deswegen vielleicht eine besondere Bedeutung, weil es keine offizielle Darstellung in der Staatsperücke gibt — wie auch auf dem Porträt von Hudson in der National-Portrait-Gallery in London —, sondern den Komponisten bei der Arbeit, im Nachdenken versunken zeigt und so einen viel intimeren Reiz besitzt." Die Möglichkeit einer Wiedergabe des Bildes verdanken wir dem Entgegenkommen des Prof. Clemen und der Verlagsanstalt Breitkopf & Härtel, die das Porträt für ihre Händel-Ausgabe benutzen will.

Aus Anlass des 75. Geburtstages (25. Dezember) von Johann Herbeck, dem hochverdienten einstigen Konzertdirigenten der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und (von 1870—75) Direktor des Hofoperntheaters, bringen wir sein Porträt. Herbeck war ein ganz hervorragender Dirigent, der in den Gesellschaftskonzerten neben den Klassikern auch die Neueren (Berlioz, Liszt, Bruckner) zu Worte kommen liess.

Wir schliessen mit den Nachbildungen zweier Gemälde deutscher Meister, die uns von seliger Weihnachtsfreude künden: des ältesten deutschen Madonnenmalers Stephan Lochner und unseres Karlsruher Meisters Hans Thoma. Lochners Maria in ihrer reinen Anmut und glückseligen Mutterfreude, umgeben von musizierenden Engeln — hierarchischer Kammermusikstil — und Thoma's pausbäckiger Engelchor — blühendes Orchesterkolorit —: wie verschieden in Linie und Farbe und doch wie verwandt durch ihre Empfindungstiefe, trotz der fast fünf Jahrhunderte, die beide Meister trennt!

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

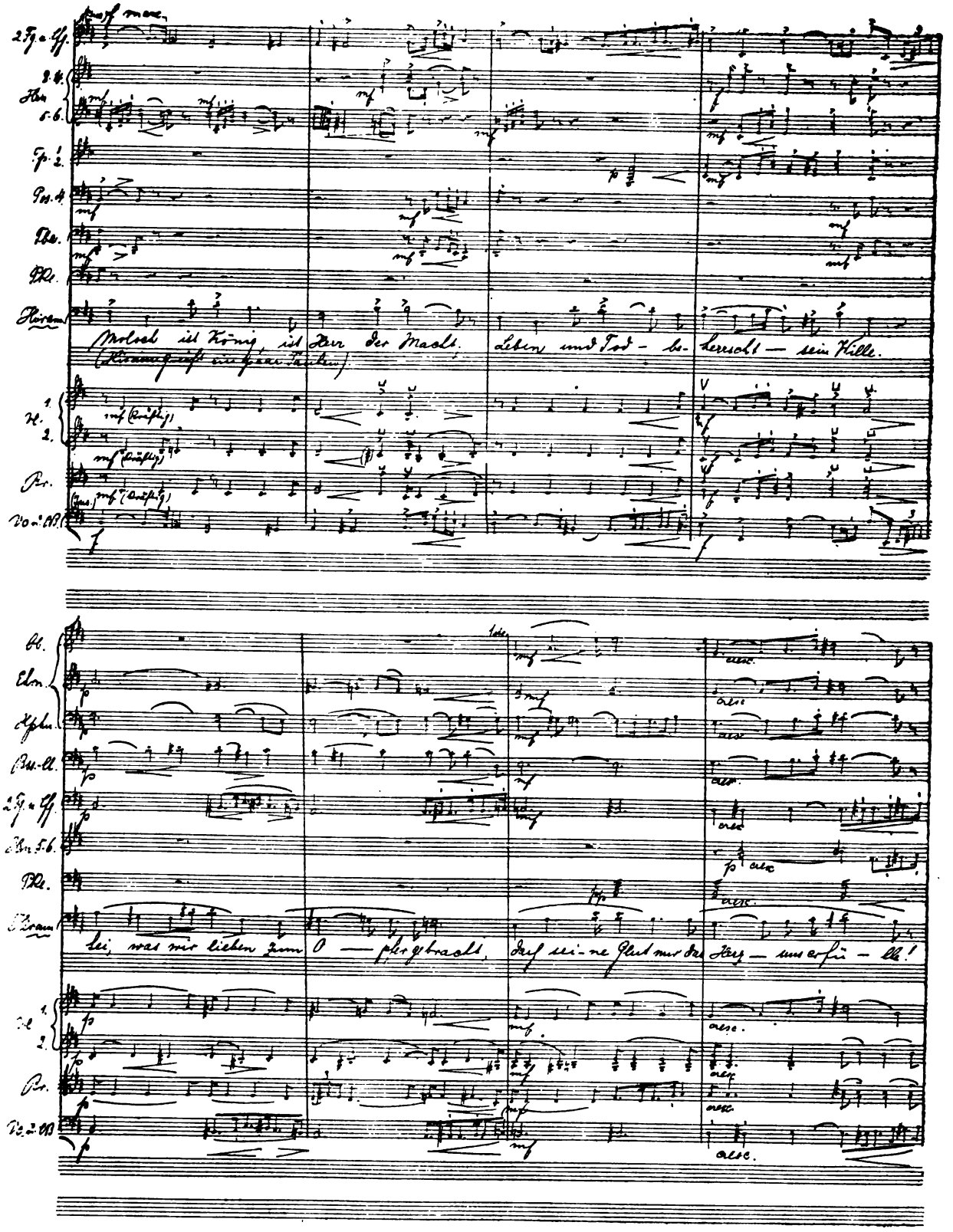
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

Karl Lützel, München, phot.

MAX SCHILLINGS

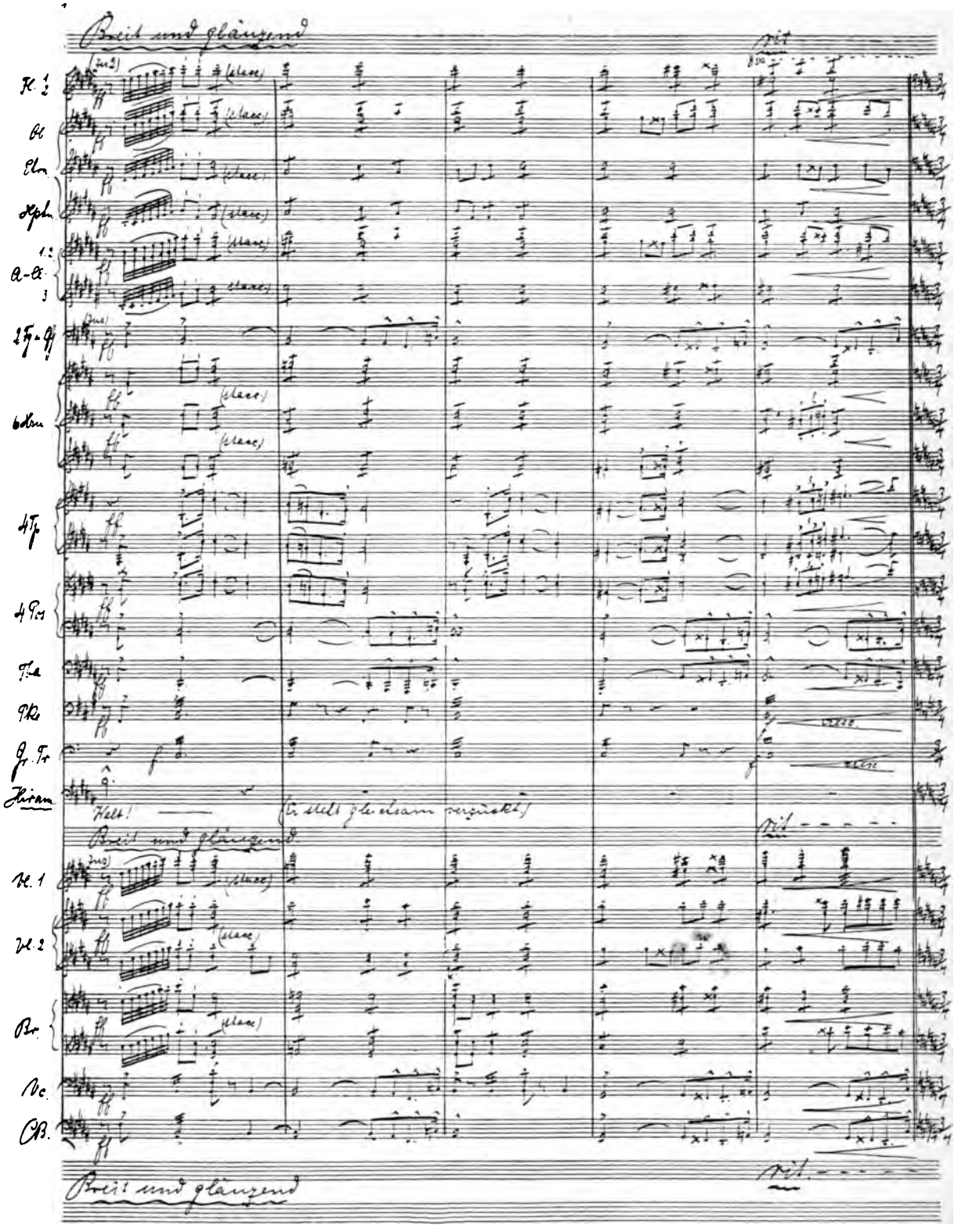
MAX SCHILLINGS
im 17. Lebensjahr

VI. 6



VI. 6

EINE SEITE AUS DEM ERSTEN AKT DER ORIGINAL-PARTITUR DES „MOLOCH“ VON MAX SCHILLINGS



EINE SEITE AUS DEM ZWEITEN AKT DER ORIGINAL-PARTITUR DES „MOLOCH“ VON MAX [illegible]

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
nach dem Gemälde von F. Mercier
vom Jahre 1748

VI. 6

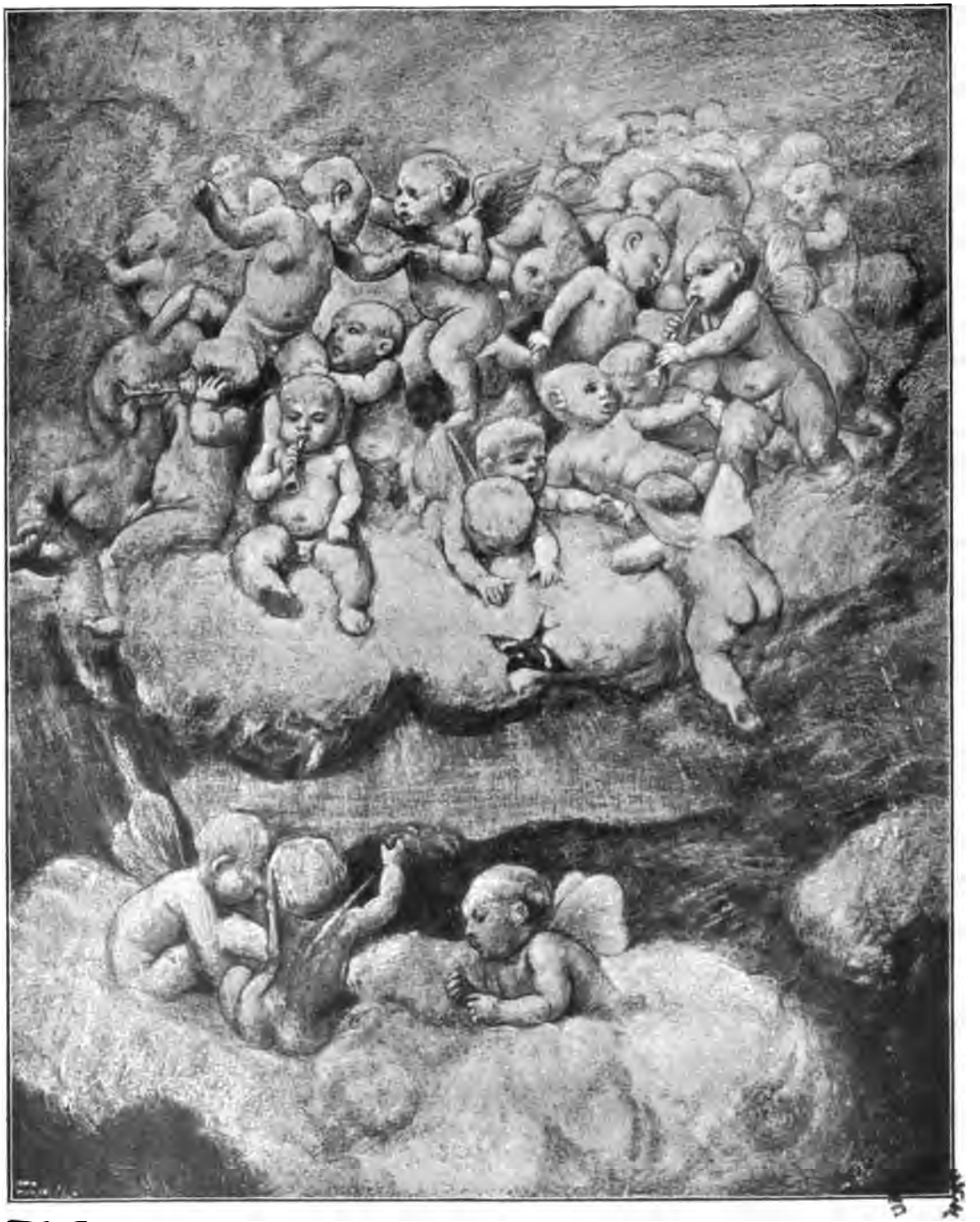
Mit Genehmigung der Herren Breitkopf & Härtel, Leipzig

JOHANN HERBECK

✱ 25. Dezember 1831

VI. 6

MADONNA MIT MUSIZIERENDEN ENGELN
von Stephan Lochner



ENGELCHOR
von Hans Thoma

DIE MUSIK

6. JAHR HEFT 6

Zweites Dezemberheft

Breitkopf & Härtel

WALTER NIEMANN

DIE MUSIK SKANDINAVIENS

Mit 6 Bildnissen. XI, 155 Seiten 8°
Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—

Urteile über das Werk aus Briefen an den Verfasser

Edvard Grieg: „Dass ich Ihr Buch über die Musik Skandinaviens mit dem grössten Interesse gelesen habe, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Ich bewundere darin erstens Ihre tiefgehende Vertrautheit mit der skandinavischen Musikliteratur, eine Vertrautheit, die Kenntnisse voraussetzt, welche man bei einem deutschen Tonkünstler zu finden kaum für möglich halten sollte. Zweitens empfinde ich mit dankbarer Freude Ihre Sympathie für meine persönliche Kunst und für das, was ich gewollt und angestrebt habe. Ihr Gesamturteil ist in der Musik von einer imponierenden Objektivität und atmet eine Milde, ein Wohlwollen, welche Eigenschaften nur bei dem Verständnisvollen zu finden ist."

Emil Sjögren: „Meinen herzlichen Dank für Ihr hervorragendes Buch ‚Die Musik Skandinaviens'. Es ist das Beste, was ich über nordische Komponisten gelesen habe. Man fühlt, dass Sie mit Liebe, Interesse und offenem Herz und Ohr ans Werk gegangen sind. Ich habe eine ehrliche Freude gehabt, Ihr Buch zu lesen. Persönlich danke ich Ihnen für Ihr wohlwollendes Urteil über meine Kompositionen."

BERLIN
BRÜSSEL
LEIPZIG
LONDON
NEW YORK

NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ VI/6

NEUE OPERN

Wladimir Rebikoff: „Der Weihnachtsbaum“, eine einaktige Oper, ist vom tschechischen Nationaltheater in Prag zur Uraufführung angenommen worden.

Julius Zajicek: „Helmbrecht“, Text von Paul Reichardt, hat seine Uraufführung am Grazer Stadttheater erlebt.

OPERNREPERTOIRE

Coburg: Die Erstaufführung von Felix Draesekes „Herrat“ unter Alfred Lorenz errang guten Erfolg.

Genua: „Hermes“, von Attilio Parelli. Spielt auf dem Sinai und in Alexandrien, zur Zeit des Kaisers Julianus Apostata. Die Musik: so ziemlich talentlos. Ein unerfreulicher Mischmasch von Verdi — zweite Periode: Rigoletto, Traviata — und jüngstem Mascagni und Puccini Anstandserfolg.

Demnächst zu erwarten: Aufführung des „Albatros“, phantastisches Musikdrama (nach einer nordischen Sage) von Panchierotti.

Triest: Heuriger Winterspielplan des Teatro Verdi: „Tristan und Isolde“, „Die Walküre“, „Herodias“ (Massenet), „Zaza“ (Leoncavallo), „Mefistofele“ Boito). Dirigent: Vitale.

Turin: „Il Battista“ („Der Täufer“), religiöses Drama. Dichtung von Saverio Fino, Musik vom Kanonikus Giocondo Fino. Die Handlung umfasst die Geschichte Johannes des Täufers, vom Erscheinen am Hof des Herodes an bis zur Enthauptung. In einer der Hauptszenen wird die Taufe Christi dargestellt. — Erfolg des Werkes: gut. Der Komponist durfte, mit besonderer Erlaubnis der kirchlichen Oberen, an den Proben teilnehmen, und sich, vielfach hervorgerufen, im geistlichen Gewande vor der Rampe bedanken.

„Velda“, von Leopoldo Cassone. Ein Liebesabenteuer zur Zeit Ludwig XIV. Der Musik wird formelle Gewandtheit nachgerühmt, doch das ängstliche Festhalten am alten Operngerüst, und das Fehlen jedweden modernen Geistes getadelt. Guter Achtungserfolg.

KONZERTE

Dessau: Das XVI. Anhaltische Musikfest wird voraussichtlich am Sonnabend und Sonntag den 4. bzw. 5. Mai 1907, in Dessau gefeiert werden. Als Hauptwerk für das Chorkonzert ist „Faust's Verdammung“ von Hektor Berlioz bestimmt.

St. Petersburg: Im Januar soll ein Glazounowfest stattfinden, bei dem u. a. die 1. und 8. Symphonie sowie das eine oder andere seiner Ballete zur Aufführung gelangen werden.

Zwickau: In seinem 27. Orgelvortrag brachte Paul Gerhardt neben einer fünfstimmigen Orgel-Fuge eigner Komposition zur erstmaligen Aufführung: Enrico Bossi (Konzert op. 100 für Orgel, Streichorchester, 4 Hörner und Pauken), Francis Thomé (Andante religioso op. 70 für Violine, Harfe und Orgel), Léon Boëllmann (Fantaisie dialoguée op. 35 für Orgel und grosses Orchester). Das Orchester stellte die städtische Kapelle unter Leitung von Wilhelm Schmidt.

Th. Mannborg

Leipzig-Lindenau, Angerstrasse 38

Prämiiert: Paris 1900. **Prämiiert:** Antwerpen 1894. Lübeck 1895. Borna 1896. Leipzig 1897. Berlin 1898.

Fabrik für Harmoniums

in höchster Vollendung.

Grosser Prachtkatalog mit ca. 90 Modellen in jeder Grösse steht gern zu Diensten.

Pianoforte- u. Flügel-Fabrik

Wilh. Menzel

Fürstlich Lippischer Hoflieferant

Berlin O., Warschauerstr. 58

Fernsprecher: Amt VII, No. 1410.

Erstklassige Pianos

in ca. 50 verschiedenen Mustern.

Spezialität:

Pianos und Flügel

nach Zeichnung in jeder Holzart zu Möbeleinrichtungen resp. Salonausstattungen passend in künstlerischer Ausführung.

„Janko“- und 2 Klaviatur-Pianinos

nach eigenem Patent.

Jahresproduktion ca. 2500 Pianos.

Gegründet 1890 — Gegründet 1890

Otto Seifert = Atelier für = Kunst-Geigenbau

Berlin C. 25, Kaiserstr. 39/40

Spezialität:

Erstklassige Meistergeigen,

Bratschen und Cellis

nach den akustischen Prinzipien der alten italienischen Meister

(Dr. Grossmanns Theorie)

Meine erstklassigen Meistergeigen sind denen der hervorragendsten italienischen Meister nicht nur gleichwertig, sondern übertreffen dieselben sogar. Eine grosse Anzahl Künstler, die solche Instrumente von mir erworben, haben mir dies auf Grund vorgenommener Konkurrenzprüfungen aufs neue bestätigt. Diesbezügl. Anerkennungen können in mein. Atelier jederzeit eingesehen werden.

Dauernde Garantie. Preisliste kostenfrei.

Lesen Sie gefl. die Broschüre:

„Verbessert das Alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprache der Geige?"

Eine ketzerische Studie von

San.-Rat Dr. Max Grossmann.

Verlag: Berlin W., Bahnstrasse 25.

Soeben in 2. Auflage erschienen:

Ein

Verfahren zur Ausbildung der

HAND

für die höhere Technik auf Klavier u. Streichinstrumenten

Preis 60 Pfennige.

Von Wold. Schnée, Mechanotherapeut,

speziell für Arm- und Handbehandlungen,

Berlin W, Bayreutherstr. 42.

Zu haben in allen grösseren Musikalienhandlungen und bei dem Verfasser.

TAGESCHRONIK

Wo die „Hochzeit des Figaro" entstand. Aus Wien vom 13. November berichtet das dortige Fremdenblatt: Heute vormittag wurde am Hause Schulerstrasse No. 8 eine vom Wiener Männergesangverein dem Andenken Mozarts geweihte Gedenktafel angebracht. An der schmalen Vorderfront des alten, verwitterten Hauses prangt eine weisse Marmorplatte, die in Goldlettern folgende Inschrift trägt:

In diesem Hause wohnte
Wolfgang Amadeus Mozart
1784–1787
Und schrieb hier seine Oper
„Die Hochzeit des Figaro".
Zur Erinnerung errichtet vom
Wiener Männergesangverein
1906.

Mozart war in den letzten Tagen des Oktober 1783 über Linz aus Deutschland nach Wien zurückgekehrt, wo er zunächst im Zeitraum von fünf Wochen nicht weniger als 23 Male auf Akademieen konzertierte. Im Hause Schulerstrasse No. 8, wo Mozart eine bescheidene Wohnung innehatte, legte ihm der italienische Abbate Lorenzo da Ponte, dessen Bekanntschaft Mozart durch Baron Wezlar gemacht hatte, das Libretto: „Le nozze di Figaro" nach Beaumarchais' gleichnamigem Lustspiel vor, und Mozart warf sich gleich mit allem Eifer auf die Komposition. Als die Oper vollendet war, musste erst der Kaiser seinen Machtspruch tun und die Aufführung anbefehlen. Sie fand am 1. Mai 1786 statt. „Nie wurde ein glänzenderer Triumph gefeiert," schrieb ein alter Chronist, „als Mozart mit seinem ‚Nozze di Figaro'. Das Haus war gedrängt voll, fast jedes Stück musste wiederholt werden, so dass die Oper die doppelte Zeit spielte." In den ersten Tagen des Januar 1787 reiste Mozart nach Prag. Dieser Prager Reise dankte die Welt, wie man weiss, den „Don Juan".

Dritter internationaler Musiker-Kongress in Mailand. Als Hauptaufgabe lag dem Kongress ein Satzungsentwurf vor, der die Grundlage bildete, auf der der Zusammenschluss der Musiker aller Länder ermöglicht werden sollte. Nach langen Verhandlungen ist ein solcher zustande gekommen; die Musiker-Vereinigungen von England, Österreich-Ungarn, Belgien, Spanien, Frankreich und Italien haben sich auf Grund des beschlossenen Statuts zu der „Internationalen Musiker-Konföderation" vereinigt. Die übrigen Musiker-Vereinigungen, z. B. von Amerika, der Allgemeine Deutsche Musiker-Verband usw., haben einen eventuellen Anschluss an die „Konföderation" von den Beschlüssen ihrer Delegierten-Versammlungen abhängig gemacht. Nach den genehmigten Satzungen soll der Bundessekretär jeweilig von dem Reichsverband gewählt werden, in dem der internationale Kongress abgehalten wird, welches Amt also der Reihe nach jedem der der Konföderation angeschlossenen Vereinigungen zufällt.

Eine Vereinigung sämtlicher Musikervereine Sachsens soll nach einem Beschlusse der Generalversammlung des Allgemeinen Musikervereins zu Dresden ins Leben gerufen werden. Dieser Sächsische Musikerverband soll nachstehende Zwecke ver-

folgen: 1. Wahrung der berechtigten Interessen der Zivilmusiker; 2. Bekämpfung der privaten Musikagenten und Agenturen; 3. Begründung eines Stellenvermittelungsbureaus für Sachsen, das mit dem Deutschen Verbandsbureau Hand in Hand geht; 4. Erstrebung günstiger Gagen- und Kontraktverhältnisse in den Theater-, Varietée-, Konzert- und Stadtkapellen Sachsens; 5. strikte Durchführung der lokalen Tarifsätze zwischen Zivil- und Militärkapellen; 6. Gründung eines Dispositionsfonds zur Durchführung der in Punkt 4 aufgestellten Zwecke; 7. Bekämpfung der Beamtenkonkurrenz; 8. Bekämpfung des Lehrlingsunwesens; 9. durchgreifende Agitation, um möglichst alle Musiker Sachsens für den Verband zu gewinnen; 10 Die Vereinigung soll den Namen führen: Musikerverband des Königreiches Sachsen, Unterverband des Allgemeinen deutschen Musikerverbandes; 11. Sitz des Unterverbandes soll Dresden sein.

Aus Dessau wird uns geschrieben: Das „Herzogliche Hoftheater" ist eine der wenigen Bühnen, die Wagners „Fliegenden Holländer" mit teilweise neuer dekorativer Ausstattung, sich abspielend in nur einem Akte, streng nach dem Bayreuther Vorbilde von 1901 herausbringen. Dass es sich hierbei nicht etwa um eine Bayreuther Mode, oder gar nur um eine Laune des Hauses „Wahnfried", sondern vielmehr um den ernsten künstlerischen Willen des Meisters selbst handelt, mag Unkundigen klar hervorgehen aus den eigenen Worten Wagners, wenn dieser („Ges. Schriften"; Bd. VII, S. 160) schreibt: „Auf die fünfaktige, in den allerbreitesten Dimensionen ausgeführte Oper (Rienzi) folgte unmittelbar Der fliegende Holländer, den ich ursprünglich nur in einem Akte aufgeführt wissen wollte." Und womöglich noch deutlicher spricht er sich aus an der Stelle („Ges. Schr."; Bd. IX, S. 318), da er, gelegentlich des Aufsatzes „Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen" und aus Anlass einer Mannheimer „Holländer"-Aufführung der 70er Jahre, ausdrücklich redet von „dieser, einen gültigen Opern-Abend kaum ausfüllenden Musik, welche ich einst zur Aufführung in einem einzigen Akte bestimmt hatte". Man erfüllt also mit solcher Neu-Inszenierung in einem einzigen Akte pietätvoll nur die letzten, höchsten Absichten des Schöpfers.

Wie aus Wien geschrieben wird, wird die Stadt der Lieder demnächst nun auch das haben, was ihr seit langem gebührt: ein Musikmuseum. Es handelt sich um die bedeutend zu vergrössernde, bisher im engen Raum vereint gewesene Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde, der endlich der ihr gebührende grosse Saal eingeräumt wird. In Schränken, Kästen, auf Postamenten und an den Wänden wird die grosse Sammlung an Instrumenten, Manuskripten, Büsten und Bildern Platz finden. Ihren Grundstock bildet der reiche Manuskriptschatz von Originalen unserer Tonheroen, wie Bach, Händel, Mendelssohn, Spohr, Weber, Mozart, Beethoven, Brahms. In einem Glasschrank wird man den Schädel Haydns sehen. Viel Interesse verdient auch die hier gezeigte retrospektive Darstellung des Klaviers. Aber auch das Grammophon fehlt nicht, und seine reiche Sammlung von „Platten"

In den nächsten Tagen
erscheinen in unserem Verlage:

Sechs neue Lieder

von

RICHARD STRAUSS

op. 56.

No. 1. Gefunden.
Für hohe Stimme, F-dur M. 1.80 no.
Für tiefe Stimme, D-dur M. 1.80 no.

No. 2. Blindenklage.
Für hohe Stimme, G-moll M. 1.80 no.
Für tiefe Stimme, D-moll M. 1.80 no.

No. 3. Im Spätboot.
(Für Bass), Des-dur . . M. 1.80 no.

No. 4. Mit deinen blauen Augen.
Für hohe Stimme, F-dur M. 1.80 no.
Für tiefe Stimme, Des-dur M. 1.80 no.

No. 5. Frühlingsfeier.
Für hohe Stimme, Cis-moll M. 2.— no.
Für tiefe Stimme, A-moll M. 2.— no.

No. 6. Die heiligen drei Könige aus Morgenland.
Für hohe Stimme, C-dur M. 1.80 no.
Für tiefe Stimme, B-dur M. 1.80 no.

Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

Der bekannte Musikschriftsteller LUDWIG RIEMANN äusserte sich über HUPFELDS

PHONOLA

„Diese rühmenswerte deutsche Erfindung hat alle anderen Erzeugnisse auf dem Gebiete der Klavierspiel-Apparate für persönliches Spiel weit überholt."

HUPFELDS PHONOLA

will der Hausmusik dort einen Platz einräumen, wo Mangel an persönlichem Können die Sehnsucht nach guter Musik und eigener Ausübung nicht befriedigen kann. Schon gleich nach Bekanntschaft mit **PHONOLA** vermag jedermann, ohne vorherige musikalische Ausbildung alle Musikstücke kunstgerecht vorzutragen.

Vorspiel bereitwilligst.

LUDWIG HUPFELD A.-G., LEIPZIG.

Berliner

Musikalien-Druckerei

G. m. b. H.

Berlin-Charlottenburg.

Charlottenburg

Wallstrasse 22. Fernsprecher: Ch. 2078.

Notenstich. Notendruck.
Lithographie. Autographie.
Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.

Ausstellungsmedaille d. Musikfachausstellung 1906.

Noten-Schreibpapier

in allen Liniaturen.

bildet ein nicht zu unterschätzendes, wichtiges musikalisches Archiv.

Nach dem letzten Konzert des Joachim-Quartetts in Paris wurde einem jeden der vier Herren eine von der Société Philharmonique zu Ehren des Joachim-Quartetts geprägte Medaille überreicht. Im Konzert waren u. a. anwesend der deutsche Botschafter Fürst Radolin, der Minister „des beaux arts" und Kriegsminister Piquardt.

Von Paganini ist eine bisher unbekannte Komposition aufgefunden worden: eine Partitur für zwei Violinen. Diese posthume Komposition soll beim bevorstehenden Dante-Kongress in Genua zu Gehör gebracht werden. Die Professoren Fano und Franzoni vom Konservatorium in Parma werden das Violinduett spielen.

Wie man berichtet, soll demnächst zu Ehren Johann Sebastian Bachs in Arnstadt, wo er von 1703 bis 1707 an der neuen Kirche als Organist gewirkt hat, eine künstlerisch ausgestattete Gedenktafel enthüllt werden mit der Inschrift „Gott zu Ehren wirkte in dieser Kirche Johann Sebastian Bach als Organist von 1703 bis 1707".

Edvard Grieg wird zufolge einer Einladung des Konzertbureaus Emil Gutmann in München im kommenden Frühjahr dort ein Konzert mit eigenen Kompositionen dirigieren.

Ergebnis des Preisausschreibens Sonzogno für das „beste" Opernlibretto (25000 Lire). Preisrichter: Arrigo Boito, Amintore Galli (für den kürzlich verstorbenen S. Giacosa), Olindo Guerrini, Angiolo Orvieto, Gerolamo Rovetta. Zahl der eingegangenen Opernbücher: 562! Sieger: Fausto Salvatori, ein junger, bisher fast unbekannter römischer Dichter, 26 Jahre alt. Titel: „Festa del Grano." (Das Erntefest). Im Bericht der Preisrichter werden die bühnengemässe Handlung und die energische Charakteristik hervorgehoben. Dieses Libretto wird Mascagni angeboten, der sich mit Sonzogno wieder ausgesöhnt und sich verpflichtet hat, für ihn 2 Opern zu schreiben. Falls das Buch Mascagni zusagt, ist die erste Aufführung der Mailänder „Skala" vorbehalten.

„Salome" wird gleichzeitig oder fast gleichzeitig in Turin und in Mailand zur Aufführung gelangen. Orchesterleitung im „Teatro Regio" (Turin): R. Strauss (der dort die 6 ersten Vorstellungen leiten wird), in der „Skala" (Mailand) Toscanini, der bereits mit den Proben begonnen hat. Die Heldin wird in Turin von Frau Bellincioni, in Mailand von der Kruszeniski, einer begabten Polin, die seit fünf Jahren sich der italienischen Bühne zuwendete, dargestellt.

Die grossen italienischen Bühnen bringen als erste Opern der Winterstagione (am 15. bez. 26. Dezember) folgende Werke: Rom (Teatro Costanzi): „Götterdämmerung", Turin (Teatro Regio): „Salome", Mailand (Scala): „Carmen", Neapel (San Carlo): „Faust's Verdammnis" (Berlioz), Genua (Carlo Felice): „Aida".

Der Violinvirtuose Konzertmeister Albert Jarosy hat mit den Herren Arthur Reinhold (Klavier) und Paul Moth (Cello) eine Kammermusik-Vereinigung gegründet, die den Namen „Leipziger Trio" führen wird.

Der Generalintendant der Münchener Hof-

musik Frhr. Karl von Perfall ist auf seinen Wunsch wegen vorgerückten Alters unter Verleihung der Insignien des Haus-Ritterordens vom Heiligen Hubertus in den Ruhestand versetzt worden. Der im 82. Lebensjahr stehende Herr von Perfall war von 1867 bis 1893 Generalintendant der Münchener Hofbühnen gewesen, und unter seiner Leitung erlangte die Münchener Oper ihren Weltruf durch ihre Erstaufführungen der Wagner'schen Musikdramen. Ihm bleibt auch der Ruhm, Ibsen, der damals in München lebte, in Deutschland eingeführt zu haben.

Universitätsmusikdirektor Professor Heinrich Zoellner in Leipzig hat — wegen Überangestrengtsein — seine Lehrtätigkeit am Kgl. Konservatorium für Musik endgültig aufgegeben und sich von seinen sonstigen Ämtern für längere Zeit beurlauben lassen.

Der frühere Leiter der „Neuen Zeitschrift für Musik", Musikschriftsteller Dr. Walter Niemann wurde von Prof. Max Fiedler als Lehrer für Klavierspiel an das Hamburger Konservatorium für Musik berufen.

Der Pariser Komponist Louis Ganne wurde als Nachfolger Désiré Thibaulds zum Kapellmeister des Kasino-Orchesters von Monte Carlo ernannt.

Dem Konzertmeister der Berliner Königlichen Kapelle, Bernhard Dessau, wurde der Professor-Titel verliehen.

Der Grossherzog von Hessen verlieh dem Universitätsmusikdirektor Gustav Trautmann in Giessen den Charakter als Professor.

Dem Musikgelehrten Dr. Max Seiffert in Berlin ist der Professor-Titel verliehen worden.

Aus Anlass des 80. Geburtstages des Grossherzogs von Baden wurden die Mitglieder der Karlsruher Hofoper, Ada von Westhoven zur Kammersängerin, die Herren Max Büttner und Jan van Gorkom zu Kammersängern ernannt.

Ernst von Possart erhielt vom Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin die grosse goldene Medaille, am blauen Komturbande um den Hals zu tragen.

Berichtigung: In den Anmerkungen des II. Novemberheftes S. 264 muss es in der Notiz über Louis Schloesser statt „Kreutzer, Reicha und Salieri" heissen: „Kreutzer, Reicha und Lesueur".

TOTENSCHAU

Der durch seine Schriften: „Das Doppelwesen der menschlichen Stimme", „Das Doppelwesen des Denkens und der Sprache" und „Die Religion der Vernunft" in weiteren Kreisen bekannt gewordene Gründer der „Internationalen physio-psychischen Gesellschaft" in Berlin und Newyork, Emil Sutro, † am 27. Oktober nach vollendetem 74. Lebensjahr in Newyork.

Am 15. November † in Berlin Musikdirektor Professor Ernst Elsmann, im Alter von 51 Jahren.

Am 17. November † in Paris die Pianistin Marie Luise Ritter. Die talentierte junge Künstlerin, die Ende November zwei Konzerte in Berlin geben wollte, ist wegen finanziellen Schwierigkeiten freiwillig aus dem Leben geschieden.

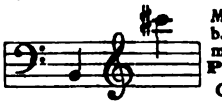
In Auteuil bei Paris † am 21. November der

Johanna Klapp (Mezzo u. Alt)

Konzert-Oratoriensängerin

W., Hohenstaufenstr. 45

Stimmumf.: 3 Oktaven, 2 Töne.



Mehrjähr. Stud. b. 1. Gesangsmeister Wiens, **Prof. J. Hess.** Glänz. Zeugn.

Gesangsunterricht: **Ital. Schule.**

Wiederherstellg. verbild. Stimmen.

Einzelstunden und Kurse. * Prospekte.

Sprechzeit: **Montag, Mittwoch, Freitag 3—5 Uhr.**

Neu! Soeben erschien: **Neu!**

Die Kunst der idealen Tonbildung.

Studie für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger

von **Dr. W. Reinecke.** Lehrer für Kunstgesang in Leipzig

Mit 15 Abbild. 8°. Preis Mk. **2.50** brosch.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Verlag von Dörffling & Franke in Leipzig.

Neuer Verlag von Ries & Erler in Berlin.

Ludwig Hess

Deutsche Minnelieder.

Mittelhochdeutsche Nachdichtung des Hohenliedes Salomonis. * Neudeutsch von Will. Vesper.

Für eine Singstimme u. Klavier.

Op. 27. Heft I u. II à 2½ **Mk. no.**

Heft I:

No. 1. Ich bin eine Blume.
" 2. Mein Freund glüht.
" 3. Zur Minne bin ich bereit. } Sopran.
" 4. Mein Freund, ich liebe dich. (Mezzosopran.)
" 5. In meinem Bett. (Alt oder Bass.)

Heft II:

No. 6. Meine Liebe ist mir lieb.
" 7. Deine Stimme ist süss.
" 8. Eya, mein Lieb!
" 9. Weihrauch und Myrrhen.
" 10. Komm, lass deine Schönheit leuchten. } Sämtlich für Männerstimmen.

CEFES-EDITION

Beliebte Werke

für

Violine und Pianoforte.

	netto Mk.
Ch. de Beriot, op. 100. Fantaisie ou Scène de ballet	1.20
— Violinkonzert No. 1, 7, 9 . . à	1.20
B. Campagnoli, Romanze	—.80
A. Diot, op. 11, No. 1. Wiegenlied (Berceuse)	1.20
— op. 11, No. 2. Romanze . . .	1.20
H. Eichhorn, op. 60. Polnische Tänze	1.20
L. Eller, op. 3. Steyrische Weisen	1.20
C. Godio, Souvenir de Tyrol. Phantasie	1.—
A. Hahn, Sonate (Allegro — Larghetto — Menuett und Trio — Finale)	3.—
M. Heidrich, op. 12. Sonate in g-moll (Allegro con fuoco — Adagio — Presto alla tarantella)	2.50
— op. 17. Variationen über ein ungarisches Volkslied	1.50
O. Jüttner, op. 5. Ein Traum. Romanze	1.20
J. Karbulka, Romanze.	1.—
F. Liesenborghs, op. 12. Intermezzo a. d. Musik zu dem Drama „Chatterton" von A. de Vigny	1.—
F. Luzatto, op. 62, No. 1. Gebet	1.—
— op. 62, No. 2. Romanze . . .	1.—
G. Riecken, op. 3. Souvenir de Lübeck. Phantasie	1.—
C. Seher, op. 30. Cavatine . . .	1.—
E. O. Spitzner, Sérénade d'Harlequin Andante gracioso	—.80
Th. Wagner-Loeberschütz, op. 12. Scène romantique	1.20

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. SCHMIDT
MUSIKALIENHANDLUNG UND VERLAG
HEILBRONN A. N.

ehemals sehr berühmte Baritonist Padilla y Ramos. 1842 zu Murcia geboren, gehörte er in den 70er und 80er Jahren zu den ersten Grössen der internationalen Opernwelt. Er war ein graziöser und interessanter Sänger, und mit seiner Gattin, der nicht minder berühmten Désirée Artôt, ein geschätzter Gast auf den deutschen Bühnen.

Am 22. November † in Dresden-Loschwitz Professor Friedrich Oscar Wermann, Organist der dortigen Kreuzkirche, im 67. Lebensjahr. Wermann hat zahlreiche Werke, hauptsächlich Kirchenkompositionen, geschrieben, unter anderem eine Messe für achtstimmigen Chor und Soli, ein Chorwerk „Die Mette von Marienburg", die Musik zur Franz Bornschen „Wunderglocke" und die Oper „Vineta".

In Turin † Luigi Alberto Villanis, einer der besten italienischen Musikschriftsteller. Im Druck von ihm wird noch erscheinen: „Klavier und Klavierspiel in Italien." „Die italienische Instrumentalmusik im 17. und 18. Jahrhundert", geschrieben für das „Dictionnaire Encyclopédique du Conservatoire de Paris".

Im 92. Lebensjahre † in Stockholm Wilhelmine Schück-Josephson, die Lehrerin Jenny Linds.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

AUS DEM VERLAG.

Das nächste Heft der MUSIK wird ein SCHUBERT-HEFT. Mit ihm wird das 2. Quartal des VI. Jahrgangs eröffnet. Das neue Heft schliesst sich den bisherigen Sonderheften in seinem Wert und dem Reichtum der diesmal ganz aussergewöhnlich bemerkenswerten Kunst- und Musikbeilagen trefflich an und wird bald eines der am meisten begehrten Sonderhefte der Musik sein.

Demnächst erscheint im Verlage der k. u. k. Hof-Verlags-Buchhandlung Carl Fromme der neue Jahrgang des mit Unterstützung des k. k. Unterrichtsministeriums herausgegebenen „Musikbuch aus Österreich". Das Musikbuch, welches jetzt von Herrn Dr. Hugo Botstiber redigiert wird, hat abermals eine beträchtliche Vermehrung des Inhaltes erfahren und dürfte auch durch sein neues, zweckmässigeres Format als Nachschlagebuch allgemein Anerkennung finden.

Von der Musikalischen Akademie in München, den Konzerten der Hofkapelle unter Leitung von Felix Mottl, wurde das neue A-dur Klavierkonzert des Dessauer Hofkapellmeisters Fr. Mikorey zur Aufführung angenommen. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Der Intendant der Frankfurter Oper, Herr Jensen, hat Gustav Mahler eingeladen, in der laufenden Saison im Frankfurter Opernhause seine VI. Symphonie zu dirigieren.

Dem Fürstlich Lippischen Hoflieferanten Herrn Pianoforte- und Flügel-Fabrikanten WILHELM MENZEL zu BERLIN wurde unterm 15. November a. c. die STAATS-MEDAILLE **für gewerbliche Leistungen** verliehen und zwar auf Grund der im Frühjahr dieses Jahres in der Musikfach-Ausstellung zu Berlin ausgestellten Pianinos und Flügel, unter denen sich unter anderm das von dem genannten erbaute und patentierte Zweiklaviatur-Pianino mit sehr bequem umklappbaren Rahmen befand. Der ferner ausgestellte Mahagoni-Flügel, der einen schönen Klang hatte, hat allgemein Aufmerksamkeit erregt und hat sich Herr M. inzwischen genötigt gesehen, seine Flügel-Abteilung bedeutend auszudehnen, um den vielen Anforderungen der Kunden besser Rechnung tragen zu können. Die Fabrik selbst besteht nunmehr ca. 16 Jahre und hat es in der Tat in dieser verhältnismässig kurzen Zeit, in der rund 19000 Instrumente hergestellt wurden, zu einer sehr ansehnlichen Grösse gebracht. Der rege Fleiss und Eifer des genannten Fabrikanten sind es, die sein Haus so schnell zu einer Achtung gebietenden Stellung kommen ließen. —

Soeben erschien:

Lieder-Album
moderner Meister.

21 der beliebtesten Lieder für mittl. Stimme mit Pfte. von **Berger, Cornelius, v. Fleitz** (Es liegt ein Traum und Die Rosen blühten), **Heinemann, Hermann** (Drei Wanderer), **Hildach** (Lenz u. In meiner Heimat), **Kauffmann, Lessmann, Scheinpflug, Stange, v. Strauss, Taubert, Tschaikowsky.**

Preis Mk. 3.— no., geb. Mk. 4.50 no.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

BEETHOVENS SÄMTLICHE BRIEFE

AUSGABE KALISCHER

Die 4. Lieferung erscheint noch vor Ende dieses Jahres

Mit der 7. Lieferung, etwa Anfang März 1907, ist der

Erste Band vollständig

Preis der Lieferung 60 Pfg.

Richard Wagner-Jahrbuch

I. Band 1906.

Herausgegeben von

Ludwig Frankenstein.

gr. 8°, VIII u. 553 Seiten eleg. geb. Preis M. 10.—. Ausführliche Prospekte gratis und franko.
Zu beziehen durch jede Buchhandlung. **Deutsche Verlagsaktiengesellschaft Leipzig.**

Konzert-Direktion Hermann Wolff

Saal Bechstein. 27. Dez.: **Mena Töpfer** (Kl.). 28. Dez.: **Fritz Becker** (Vcllo.). 29. Dez.: **Gertrud Matthaes** (Viol.) u. **Marie Biermann Reese** (Ges.). 30. Dez.: Mittags: **Viktoria Luise-Konservatorium.** Abds.: **Klingler-Quartett II.** 2. Jan.: **Hermann Klum** (Kl.). 3. Jan.: **J. Mitnitzky** (Viol.). 4. Jan.: **Magda von Dulong** (Ges.) **II.** 5. Jan.: **Alfred Reisenauer III.**

Beethoven-Saal. 27. Dez.: **Fritz Kreisler II.** 28. Dez.: **Ethel Leginska** (Kl. m. Orch.). 29. Dez.: **Mathias Wolfsohn** (Kl.). 2. Jan.: **Severin Eisenberger II.** 3. Jan.: **Böhm-Str.-Qu. III.** 4. Jan.: **Dr. Hermann Brause** (Ges.) **II.** 5. Jan.: **Gwendolyn Toms** (Kl. [Frau Arthur Williams] m Orch.).

Singakademie. 27. Dez.: **Ebba Hjertstedt** (Viol. m. Orch.). 28. Dez.: **Joachim-Qu. IV.** 29. Dez.: **Traugott Ochs** (Dirg. m. Orch.). 30. Dez.: **D. F. Tovey.** 2. Jan.: **Elsa u. George A. Walter** (Kl. u. Ges.) 3. Jan.: **Emerich Stefanini** (Kl. m. Orch.).

Philharmonie. 4. Jan.: **E. d'Albert I.**

Div. Säle. 30. Dez. Mittags 12: **Zirkus Busch:** Konzert z. Besten des Vereins **Mädchenhort,** Berlin.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Wilhelm und Carrie Eylau: Der musikalische Lehrberuf. Verlag: R. Voigtländer, Leipzig 1906.

Raoul Richter: Kunst und Philosophie bei Richard Wagner. (Mk. 1.—.) Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1906.

Paul Bruns: Das Problem der Kontraaltstimme. (Mk. 3.—.) Verlag: Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H., Gross-Lichterfelde.

F. Riedel: Erläuterungen zu Richard Wagners Welt-Tragödie: Der Ring des Nibelungen. Selbstverlag Gross-Borstel 1906.

Max Koch: Richard Wagner. Bd. I. Bd. 55—56 der Biographiensammlung „Geisteshelden". (Mk. 4.80.) Verlag: Ernst Hofmann & Co., Berlin.

Paul Stoeving: Von der Violine. (Mk. 4.80.) Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Gross-Lichterfelde 1906.

Gustav Neuhaus: Das natürliche Notensystem. Verlag: H. Neuhaus, Bochum 1906.

C. R. Hennig: Einführung in das Wesen der Musik. (Mk. 1.25.) Verlag: B. G. Teubner, Leipzig.

Vier Vorträge, gehalten anlässlich der I. Aufführungen der Kaiserin Friedrich-Stiftung in Mainz (Werke von G. F. Händel). Selbstverlag Mainz.

Otto Böckel: Psychologie der Volksdichtung. (Mk. 7.—.) Verlag: B. G. Teubner, Leipzig 1906.

Albert Fuchs: Taxe der Streichinstrumente. Anleitung zur Einschätzung der Geigen, Violen, Violoncelli, Kontrabässe usw. nach Herkunft und Wert. (Mk. 4.—.) Verlag: Carl Merseburger, Leipzig 1907.

Roderich von Mojsisovics: Thematischer Leitfaden nebst Einführung in Hans Pfitzners dramatische Oper „Die Rose vom Liebesgarten". Verlag: Max Brockhaus, Leipzig 1906.

MUSIKALIEN

Pablo de Sarasate: Jota de Pablo pour Violon avec accompagnement d'Orchestre ou Piano. op. 52. (Mk. 3.—.) Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Joseph Achron: Prélude pour Violon et Piano. op. 13. (Mk. 1.50.) — „Coquetterie" pour Violon et Piano. op. 15. (Mk. 2.—.) — „Les Sylphides" pour Violon et Piano. op. 18. (Mk. 2.—.) — 2ème Berceuse pour Violon et Piano. op. 20. (Mk. 1.50.) Ebenda.

Kling-Klang-Gloria. Deutsche Volks- und Kinderlieder, ausgewählt und in Musik gesetzt von W. Labler, illustriert von H. Lefler und J. Urban. (Mk. 4.—.) Verlag: F. Tempsky, Wien, und G. Freytag, Leipzig.

Walter Courvoisier: Der Dinurstrom (Gedicht von Wilhelm Hertz). Für gemischten Chor und Orchester. op. 11. (Klavierauszug Mk. 6.—.) Das Schlachtschiff Téméraire (Gedicht von Detlev v. Liliencron). Für Männerchor und Orchester. op. 12. (Klavierauszug Mk. 4.50.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Th. W. Werner: Die Lieder der jungen Katharina May. Ein Liederkreis nach Gedichten von Victor Schüler für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (Mk. 4.—.) Ebenda.

Oswald Körte: Sonate für zwei Violoncelle. (Mk. 6.—.) Ebenda.

Constanz Berneker: Sonnenlieder (Paul Ehlers). Drei Gesänge für eine Singstimme und Klavier. (Mk. 2.—.) Ebenda.

J. W. Kersbergen: Variationen und Fuge für zwei Pianoforte. op. 5. (Mk. 12.—.) Ebenda.

Emil Sulzbach: Zwei Lieder für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. op. 36. (Je Mk. 1.—.) Verlag: B. Firnberg, Frankfurt a. M.

Rudolph von Procházka: Aus alten und jungen Tagen. 10 Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. op. 22. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Ernst Baeker: „Kunterbunt". Zehn kleine Klavierstücke. op. 18. (Mk. 2.—). Steingräber Verlag, Leipzig.

Martin Frey: Lose Blätter. Für Pianoforte. op. 19. (Mk. 1.20). — Drei Albumblätter für Violine und Klavier. op. 24. (Mk. 1.50). Ebenda.

Hans Schmidt: Vier Stücke für Violine und Klavier. (Mk. 1.50). Ebenda.

Adolf Huber: Zwei leichte Stücke für Violine mit Klavierbegleitung. op. 13 und 14. (je Mk. 1.—). Ebenda.

Rudolf Dost: Sonatine im polyphonen Stil für Pianoforte. op. 11. (Mk. 1.—). — Humoreske für Pianoforte. op. 23. (Mk. 1.50). Ebenda.

Joh. Seb. Bach: Sechs Sonaten für die Violine allein. Neu herausgegeben von Oscar Biehr. Heft I und II (je 1.50). Ebenda.

Emil Söchting: Buch der Lieder. Poetische Dichtungen für Klavier. op. 61. (Mk. 1.20). — Den Kindern zur Freud und Lust. Ein Album leichter Klavierstücke. op. 62. (Mk. 1.30). — Drei Bagatellen für Pianoforte. op. 64. (Mk. 1.—). Ebenda.

Mary Wurm: Kleine Stücke im Jugendstil für Klavier. op. 30. (Mk. 2.—). Ebenda.

Hans Harthan: Elf kleine Phantasieen für das Pianoforte. op. 78. (Mk. 2.—). Ebenda.

Rudolf Braun: Sechs Kinderstücke für Pianoforte in mittlerer Schwierigkeit. op. 6. (Mk. 1.30). Ebenda.

G. F. Händel: Konzerte No. 3 in g-moll, No. 4 in F-dur, No. 10 in a-moll, No. 11 in g-moll, für die Orgel und Orchester. Für Pianoforte zweihändig bearbeitet von August Stradal. (No. 3 Mk. 2.—, No. 4 Mk. 3.—, No. 11 Mk. 1.75). Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Alfred von Sponer: Weihnachtsphantasie für Pianoforte. (Mk. 1.50.) Verlag: Edmund Stoll, Leipzig.

Gustav Lewin: „Weihnachtsfreude" für Pianoforte. (Mk. 1.20.) — „Die Hirten in der Christnacht" für Pianoforte. (Mk. 1.20.) — Drei Lieder für eine Singstimme und Klavierbegleitung. (Mk. 1.50.) Ebenda.

Arnoldo Sartorio: „Weihnachtsabend". Phantasie über „O Tannenbaum" für Pianoforte. op. 676. (Mk. 1.20.) Ebenda.

Rodolphe Weinmann: Berceuse für Violine und Klavier. (Mk. 1.50.) Ebenda.

Heinrich Rohde: Gesänge für gemischten Chor. „Abendgebet". op 55. (Partitur Mk. —.40.) — „Rosensonntag. op. 60. (Partitur Mk. —.40.) Ebenda.

Max Höhne: Sieben Gesänge. (Heft I und II je Mk. 1.50.) Ebenda.

Kor Kuiler: „Herbst". Lied für eine tiefere Singstimme. (Mk. 1.—.) — Zwei Lieder. op. 28. (Mk. 1.—.) — Mije Nam. op. 29. (Mk. —.80.) Verlag A. A. Noske, Middelburg.

Hendr. C. van Oort: „Schwere Nächte". Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 9. (Mk. 1.—.) Ebenda.

Georg Stern: Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier. op. 2. (No. 1 und 2 je Mk. 1.25, No. 3 Mk. 1.—.) — Drei Kinderlieder. op. 3. (Mk. 1.25.) Ebenda.

Emanuel Moór: Symphonie e-moll für Orchester. op. 65. (Partitur-Handausgabe Mk. 4.—.) Verlag: C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig.

Louis Victor Saar: Sechs Gesänge für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. op. 49. (Mk. 4.—.) Verlag: N. Simrock, Berlin.

M. Koch: „Deutsche Klänge". 30 neue Gesänge für mittlere Stimmlage mit leichter Klavierbegleitung. (Mk. 1.50.) Verlag: Albert Auer, Stuttgart.

Max Reger: Aus meinem Tagebuch. Zehn kleine Stücke für Klavier zu zwei Händen. op. 82. Bd. II. (Mk. 2.—.) — Suite im alten Stil für Violine und Klavier. op. 93. (Mk. 6.—.) — Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere zu vier Händen. op. 96. (Mk. 4.—.) — Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 97. (Mk. 2.—.) — „Meinen Jesum lass ich nicht". Choralkantate No. 4. (Partitur Mk. 5.—.) — Serenade für Orchester. op. 95. (Partitur Mk. 6.—.) Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Dur und Moll: Deutsche Haus- und Festlieder. Zusammengestellt und bearbeitet von Heinrich Pfannschmidt. (Mk. 4.50.) Verlag: Martin Warneck, Berlin.

Richard Strauss: Salome. Musikdrama in einem Aufzuge nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung. op. 54. Klavierauszug mit Text von Otto Singer. (Mk. 16.—.) Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.

Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Hervorragende Lieder für eine Singstimme mit Begleitung verschiedener Instrumente komponiert von

PAUL SCHEINPFLUG.

Op. 5. **Worpswede,** Stimmungen aus Niedersachsen, ged. von F. Diederich.

Vorspiel: Das Land der Einsamkeit. No. 1. „Der Himmel spannt sein leuchtend Dach." No. 2. „Lenzgeläutert scherzt der Windhauch." No. 3. „Dunkelgrau, von Sternen selig." No. 4. Herbstfrühgang: „In Dämmerschwere braut das feuchte Land." Epilog: „Ich liebe dich, du braunes stilles Land."

Für mittlere Singstimme, Violine, Engl. Horn (od. Viola) und Klavier. Partitur M. 6.— no., Stück M. 3.— no. Einzeln im Arrangement für eine mittlere Stimme, Violine und Klavier. No. 1. M. 1.80, No. 2. M. 2.—, No. 3. M. 1.50.

Op. 7. **Zwei Gesänge** für eine mittlere Singstimme, Violoncello und Klavier.

No. 1. Nachtgesang. „Hilfreiche Nacht" von F. Diedrich . . M. 2.—
No. 3. Traumklänge. „Es ist eine süsse, blasse Musik." Eine Serenade von E. L. Schellenberg . . . . . M. 3.—

Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Eine echte

Cremoneser-Geige,

Amati 1668, ferner eine vorzügliche **engl. Geige** zu verkaufen. Offerten unter G. L. 84 befördert

A. Rolef, Münster i. W.

Wir haben zu verkaufen:

1 Die Musik, Jhrg. II–IV (1902–05)

Angebote an **Th. Blaesing's Univ.-Buchhandlg., Erlangen.**

Unser Neudruck der

Biographischen Notizen

über

Ludwig van Beethoven

von

Wegeler und Ries

Mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer

hat so viel Freunde gewonnen, daß soeben die

zweite Auflage

erscheinen konnte.

Von den vielen glänzenden Rezensionen sei hier folgende wiedergegeben:

Hamburger Nachrichten: Im altertümlich marmorierten Glanzpapiereinband präsentiert sich da ein Buch, das den Grundstein bildet, auf dem die Beethovenliteratur ruht: Dr. Franz Wegelers und Ferdinand Ries' Biographische Beethovennotizen, in denen sich das Leben Beethovens, sein Wesen, seine große Seele, seine Menschlichkeit und Persönlichkeit auf das getreueste spiegelt, waren im Buchhandel überhaupt nicht mehr zu haben. Einer unserer trefflichsten Beethovenforscher, der verdiente Alfr. Chr. Kalischer, setzte nun den glücklichen Gedanken in die Tat um, eine Neuausgabe des berühmten Buches zu veranstalten: und so besitzen also wiederum alle Gebildeten und alle Musikfreunde ein Werk, von dessen Zauber gefangen, einst schon Schumann gesagt hat: „Man kann nicht los davon." Und dieser Zauber ist auch heute noch mächtig und wird es für alle Zeiten sein; er ist nicht zum geringsten Teil auch eine Nebenwirkung der Ehrlichkeit, Treue und Wahrhaftigkeit, die die Darstellung auszeichnet, also nicht nur die mächtige Ausstrahlung der Beethovenschen Seele.

Der Herausgeber Alfr. Chr. Kalischer hat in dieser Neuausgabe den Urtext unverändert überliefert: seine Tätigkeit beschränkt sich auf die verdienstvolle Beseitigung von Irrtümern, auf Ergänzungen, Erklärungen und kritische Glossen. Und so bleibt also auch in seiner neuen Form das Werk der beiden Beethovenfreunde **das klassische Beethovenbuch**, dem überall dort, wo man eine Sonate von Beethoven spielt, ja, wo auch nur eine Note Beethovens in einer Menschenseele wiederklingt, eine liebevolle Stätte bereitet werden sollte."

Geheftet Mk. 3.—, gebunden Mk. 4.—

Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig

Adolf Göllmann

Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85 a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

DAS THEATER Herausgegeben von CARL HAGEMANN

Band XVI:

Siegfried Wagner

Von

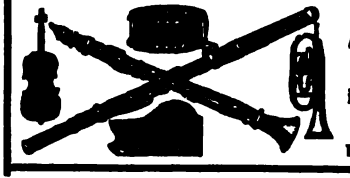
C. Fr. Glasenapp

In der Monographiensammlung „Das Theater" (verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig) ist soeben aus der Feder des bekannten Wagner-Biographen C. Fr. Glasenapp ein Bändchen über Siefried Wagner erschienen. Wir behalten uns vor, auf diese **warmherzige** und **gedankenreiche** Schrift zurückzukommen.
(Tägl. Rundschau, 19. VII. 06)

Ein kleines Meisterstück tiefschürfender Lebensbeschreibung ist Glasenapps Buch über „Siegfried Wagner", das den Leser durch den Reichtum und die Feinheit der darin niedergelegten psychologischen Beobachtungen gefangen hält. Wie Siegfrieds Schaffen sich entwickelte, was die Kunst des reichbegabten Sohnes mit der seines grossen Vaters gemein hat und was sie von jener selbständig scheidet, wird klar und bestimmt aufgedeckt und in seiner Bedeutung festgelegt. Einen Ausspruch von Bruno Goetz — „Siegfried Wagner ist die Erfüllung Webers" — akzeptiert Glasenapp und lässt seine Ausführungen darin gipfeln, dass er die „Ausbildung des volkstümlichen, deutschen Singspiels" als die künstlerische Lebensaufgabe des Erben von Bayreuth hinstellt. (Mus. Wochenblatt No. 33/34)

Glasenapp will Siegfried Wagner aus dem Streit der Meinungen ins helle Licht der Tatsachen rücken. Darum sucht er das wahre Wesen seiner Künstlerschaft und verfolgt die bisherigen Schicksale seiner Werke. Der „Bärenhäuter" ging am Schicksal des „Wildfang" zugrunde. Merkwürdiger Fall! Die Musiker gestanden den späteren Partituren wachsende Vervollkommnung zu, trotzdem wollte man sie nicht aufführen. Glasenapp hat im starken und reinen Glauben an die Zukunft dieser Werke, die wohl aufgehalten, aber nicht unterdrückt werden können, in diese Wirren ein offenes, mutiges und klares Wort hineingesprochen. (Die Musik, V., Heft 24)

Verlag von Schuster & Loeffler, Leipzig und Berlin



Alte Streichinstrumente, vorzüglich repariert
grosse Auswahl in allen Preislagen, sowie
neue Musikinstrumente jeder Art
in einfachsten bis feinsten Qualitäten empfiehlt
Wilhelm Herwig in Markneukirchen i. S.
Illustr. Preisliste postfrei. Bitte anzugeben, welches Instrument gekauft werden soll.

Stern'sches Konservatorium

zugleich **Theaterschule** für Oper u. Schauspiel

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Zweiganstalt: CHARLOTTENBURG, Kantstr. 8/9.

Hauptlehrer: Madame **Blanche Corelli,** Frau **Lydia Holm,** Frau Prof. **Selma Nicklass-Kempner, Anna Wüllner, Eugen Brieger, Dr. Paul Bruns-Molar, Alexander Heinemann, Nicolaus Rothmühl,** königl. Kammersänger, **Wladyslav Seidemann, S. Klibansky.**

G. Bertram, Theodor Bohlmann, Severin Eisenberger, Günther Freudenberg, Gottfried Galston, Bruno Gortatowski, Ernst Hoffzimmer, Bruno Hinze-Reinhold, Professor **Martin Krause, Emma Koch,** Professor **James Kwast, Frieda Kwast-Hodapp,** Grossherzogl. Kammervirtuosin, Dr. **Paul Lutzenko,** Professor **G. A. Papendick, Gustav Pohl,** Professor **Philipp Rüfer, A. Schmidt-Badekow. Th. Schönberger,** Professor **A. Sormann,** Professor **B. E. Taubert, Otto Voss,** königl. Musikdirektor **W. Harriers-Wippern, Rob. Klein, Martha Sauvan, Clara Krause, Paul Oehlschläger, Ernst Osske, Carl Stabernack** usw. usw.

Professor **Gustav Hollaender, Alfred Wittenberg,** Konzertmeister **Fritz Arányi,** Konzertmeister **Max Grünberg,** die königl. Kammermusiker **Willy Nicking** und **Walter Rampelmann, Maurice Rosen, H. Gottlieb-Noren, W. Kritch, Max Modern, Clara Schwartz, Bruno Siegel** usw. (Violine); **Joseph Malkin, Eugen Sandow,** königl. Kammermusiker (Cello); **Bernhard Irrgang,** königl. Musikdirektor (Orgel); **Carl Kämpf** (Harmonium); **Fr. Poenitz,** königl. Kammervirtuose (Harfe); **Mr. Cauteion** (chrom. Harfe); Kapellmeister Professor **Arno Kleffel, Hans Pfitzner,** Professor **Philipp Rüfer,** Professor **B. E. Taubert, Wilhelm Klatte. P. Geyer, Arthur Wüllner** (Harmonielehre, Komposition); Dr. **Leopold Schmidt** (Musikgeschichte); Sga. Dr. **Capizucchi** (Italienisch); Dr. med. **R. Löwenberg** (Physiologie der Stimme) usw. usw.

Kapellmeisterschule: Kapellmeister **Hans Pfitzner,** Professor **Arno Kleffel.**

Chorschule: Professor **Arno Kleffel, Primavista: H. Gottlieb-Noren.**

Orchesterschule: Professor **Gustav Hollaender, Gottlieb-Noren.**

Bläserschule: Die königl. Kammermusiker **Roessler** (Flöte), **Bundfuss** (Oboe), **Rausch** (Klarinette), **Koehler** (Fagott), **Littmann** (Horn), **Koenigsberg** (Trompete), **Kämmling** (Kontrabass).

Kammermusik: Professor **James Kwast, Eugen Sandow,** kgl. Kammermusiker, **Gustav Bumke** (Bläser-Ensemble).

Seminar für die Ausbildung zum Lehrberuf: Leiter: Professor **G. A. Papendick, Paul Geyer** (Klavier); **Willy Nicking** (Violine), **W. Seidemann** (Gesang).

Elementar-Klavier- und Violinschule

für Kinder vom 6. Jahre an.
Inspektor: **Gustav Pohl.**

Schauspielschule: Leiter: Professor **Leo Friedrich;** Rezitation: **Eugen Albu.**

Opernschule: Leiter: **Nicolaus Rothmühl,** königl. Kammersänger; Partieen- und Ensemblestudium: Professor **Arno Kleffel,** Kapellmeister **Felix Pinner,** Kapellmeister **P. Antoni;** Correpetition: Kapellmeister **Max Roth.**

Sonderkurse für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge und Komposition bei **Wilhelm Klatte.**

Sonderkurse über **Literaturgeschichte und Ästhetik der Musik:** Musikschriftsteller **J. C. Lusztig.**

Beginn des Schuljahres **1. September,** des Sommersemesters **1. April. Eintritt jederzeit.** Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat. Sprechzeit 11—1 Uhr.

VIRGIL-KLAVIERSCHULE

des Stern'schen Konservatoriums

Technikmethode nach **A. K. Virgil.** Direktor: Professor **Gustav Hollaender.**

Charlottenburg, Kantstr. 8/9.

Eintritt jederzeit. Prospekte kostenfrei. Sprechzeit 11—2, 3—6.

Original-Einbanddecken zur MUSIK

pro Jahrgang 4 Quartalsdecken

I. Jahrg.	II. Jahrg.	III. Jahrg.	IV. Jahrg.	V. Jahrg.
à Mk. 1.25	à Mk. 1.25	à Mk. 1.—	à Mk. 1.—	à Mk. 1.—

Bildersammelkasten

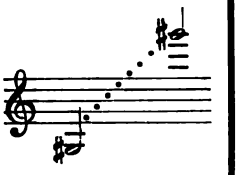
in gleicher eleganter Ausführung pro Jahrgang Mk. 2.50

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung

Maria Quell

Konzert- und Oratorien-Sängerin

Dramatische



Koloratur

HAMBURG 25, Oben am Borgfelde.

Catarina Hiller

:: Sopran ::
Koloratur

empfiehlt sich für
Oratorien — Konzert-Arien
— Lieder und Vorträge bei
at homes

Dresden-A., Elisenstr. 69.

Hedwig Kaufmann

Lieder- und Oratoriensängerin
(Sopran)

Berlin W. 50, Bambergerstr. 47
Fernspr.-Anschluss Amt VI, No. 11571
Vertreten durch
Konzertdir. **Hermann Wolff.**

Siehe die Besprechung dieses
Heftes Seite 365 bis 368

HUGO WOLF

von

ERNST DECSEY

vollständig in einem Prachtband

14 Mark

= Durch jede Buchhandlung. =

Konzerte der Konzertdirektion Hermann Wolff, Berlin

Saal Bechstein: Sonntag, 30. Dezbr., abds. 7½ Uhr:

II. Kammermusik-Abend des Streich-Quartetts

der Herren **Karl Klingler, Joseph Rywkind, Fridolin Klingler, Arthur Williams.**

Streich-Quartette v. Haydn (C) op. 54, Karl Klingler (Es) z. 1. Male, u. Beethoven (G) op. 18.

Abonnements f. d. II. III. u. IV. Abend Mk. 10, 7.50, 5, 3 u.
Einzelkarten Mk. 4, 3, 2, 1 v. 9—½8 b. Bote & Bock u. Wertheim, Leipzigerstr.

Beethovensaal: Donnerstag, 8. Januar, abds. 8 Uhr:

III. Abonnements-Abend des

Böhmischen Streich-Quartetts

unter Mitwirkung von Frau **Teresa Carreño.**

Vitezslav Novàk: Streichquartett (D) op. 35 neu. Sinding: Klavierquintett (c-moll) op. 5. Beethoven: Streichquartett (Es) op. 127.

Karten Mk. 4, 3, 2, 1.50 v. 9—½8 b. Bote & Bock u. Wertheim, Leipzigerstr.

Beethovensaal: Sonnabend, 5. Januar, abds. 8 Uhr:

Einziges Konzert von

Gwendolyn Toms (Klavier)

(Frau Arthur Williams)

mit dem Philharmonischen Orchester (Dir. Aug. Scharrer).

Klavier-Konzerte v. Chopin (f-moll), Brahms (B) u. Beethoven (C).

Karten Mk. 5, 3, 2, 1 v. 9—½8 b. Bote & Bock u Wertheim, Leipzigerstr.

Philharmonie

Eugen d'Alberts 5 Klavierabende

am 4., 17., 31. Januar, 22. Februar u. 15. März.

Die Meisterwerke der Klavierliteratur in histor. Entwicklung.

Programm d. 1. Abends: Couperin: La Bandoline, le bavolet flottent, Les Tricoteuses, Le petit Rien, Les Tic-Toc-Choc ou les Maillotins. Rameau: Gavotte m. Variat. Scarlatti-Tausig: 4 Sonaten. J. S. Bach: Engl. Suite (d-moll). Händel: Chaconne (D). Ph. E. Bach: Fantasie (C). Haydn: Andante con Variazioni (f-moll). Mozart: Rondo (a-moll), Fantasie (c-moll), Rondo „alla turca".

Abonnements f. 5 Abende Mk. 25, 20, 16, 12, 4; Einzelkarten (nur für den 1. Abend) Mk. 6, 5, 4, 3, 1 v. 9—½8 b. Bote & Bock u. Wertheim, Leipzigerstr.

Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker

von **Paul Marsop**

Preis 1 Mk.

Durch jede Buch- u. Musikalienhandlung

Musikinstrumente

für Orchester, Schule u. Haus.

Grosses Lager guter alter Geigen.

Preisliste frei.

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Geschäftshäuser: St. Petersburg, Moskau, London.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen

Mandolen
Lauten
Guitarren

anerkannt die beste Marke

(nur echt, wenn mit Original-Unterschrift *F. Del Perugia).*

Allein-Debuet für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest

(Oesterreich).

Kataloge gratis. o Reelste Bedienung. Wiederverkäufer gesucht.

Erika Besserer,

Violinvirtuosin

Berlin W.,

Steglitzerstr. 28 IV.

Dr. Theodor Kroyer

München

Klenzestr. 51

▽ ▽

Harmonielehre
Kontrapunkt
Komposition

Aufforderung

zum Eintritt in die Pensions-Anstalt (P.-A.) des Central-Verbandes Deutscher Tonkünstler u. Tonkünstler-Vereine (C. V.).

Nachdem die Satzung der von uns ins Leben gerufenen Pensions-Anstalt vom Senat des Kaiserl. Aufsichtsamtes für Privat-Versicherung am 30. Juni 1906 bestätigt worden ist, beschloss die ordentliche Delegierten-Versammlung am 8. und 9. September 1906 in München, den Geschäftsbetrieb der P.-A. am 1. Dezember 1906 zu eröffnen.

Die aussergewöhnlich geringen Einlagen seitens der Mitglieder ergeben naturgemäss auch nur eine geringe, durch das Gesetz geregelte Höhe der Pension. **Diese wird jedoch aufgehöht durch die Pensionszuschusskasse. Diese Kasse erfordert keine Beiträge der Mitglieder, sondern soll durch die Einnahmen aus Wohltätigkeitsveranstaltungen** (Konzerte, Bazare, Lotterien u. dgl.) **und Zuwendungen aller Art gefüllt werden.**

Satzungsgemäss werden demnach die ersten Pensionen am 1. Januar 1917 gezahlt werden können. Die Zahlungen der Pensionszuschusskasse, welche nur an Mitglieder geleistet werden, die mindestens 15 Jahre der P.-A. als zahlende Mitglieder angehört haben, beginnen am 1. Januar 1922.

Wir machen ganz besonders darauf aufmerksam, dass solche Mitglieder des C.-V., welche nach Eröffnung des Geschäftsbetriebes der P.-A. innerhalb der ersten 4 Wochen — also bis einschliesslich den 28. XII. a. c. — der P.-A. beitreten, zu Nachzahlungen vom 25. Lebensjahre ab nicht verpflichtet sind.

Je grösser die Mitgliederzahl der P.-A. ist, desto besser wird diese und namentlich die Pensionszuschusskasse in der Lage sein, für ihre Pensionäre zu sorgen, und desto eher werden die Pensionen und namentlich die Zuschüsse erhöht werden können.

Wir fordern Sie in Ihrem eigenen Interesse und in dem unseres gesamten Tonkünstler-Standes auf, unserer Pensions-Anstalt beizutreten. Zu diesem Zweck wollen Sie das angefügte „Antragsformular" ausfüllen und an das **General-Sekretariat, Berlin W., Bülowstr. 81,** einsenden. Satzungen der P.-A. und der Pensionszuschusskasse können **kostenlos** vom General-Sekretariat bezogen werden.

Der Vorstand des C.-V.

Ad. Göttmann. Rich. J. Eichberg. Herm. Schröder.

Antrag zur Aufnahme in die Pensions-Anstalt.

Unterzeichnete( ) ersucht um Aufnahme in die Pensions-Anstalt des Central-Verbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine und erklärt, ein Exemplar der Satzung der Pensions-Anstalt empfangen und von deren Bestimmungen Kenntnis genommen zu haben.

Vollständige Tauf- u. Familiennamen	Geburtsjahr und Tag	Stand	Bezeichnung der Klasse, in welche die Aufnahme gewünscht wird (§ 4, Absatz 1 u. 2)	Soll die Nachzahlung vom 25. Lebensjahr geleistet werden oder nicht?*) (§ 4, Absatz 2)	Besondere Wünsche des Aufnahmesuchenden, sofern solche nach Massgabe der Satzung Berücksichtigung finden können

Unterschrift:

Ort und Datum:

Name: Adresse:

*) Diese Rubrik ist nur von solchen Aufnahmesuchenden auszufüllen, welche bis einschliesslich den 28. Dezember 1906, die Aufnahme in die P.-A. nachsuchen. Massgebend für das Datum der Anmeldung ist lediglich der Poststempel der Aufgabestation.